



Der Weg zum Glück

Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock

BERN OPEN PUBLISHING

KUNST
MUSEUM
BERN

u^b

UNIVERSITÄT
BERN

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock,
eine Kooperation von Kunstmuseum Bern und Universität Bern

Kunstmuseum Bern, 3. September–28. November 2021

Mit Unterstützung von:



**Kanton Bern
Canton de Berne**

**Philosophisch-historische
Fakultät der Universität Bern,
Förderung «Inspirierte Lehre»**

Der Weg zum Glück

Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock

Herausgegeben von Annette Kranen, Urte Krass und Nina Zimmer

Mit Beiträgen von Christine Göttler, Annette Kranen, Urte Krass, Ulrich Pfisterer und Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern

BERN OPEN PUBLISHING



u^b

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

Katalog

Herausgeberinnen:
Annette Kranen und Urte Krass,
Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern
Nina Zimmer, Kunstmuseum Bern

Konzept und Redaktion:
Annette Kranen und Urte Krass

Redaktionelle Mitarbeit: Tamara Kobel
Universität Bern

Bern Open Publishing

books.unibe.ch
2021

Grafische Umsetzung: click it AG, Seon

Druck und Bindung: VÖGELI AG, Langnau

Diese Publikation steht unter der
Creative Commons-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0
(Namensnennung – Nicht-kommerziell –
Weitergabe unter gleichen Bedingungen)
[https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/
deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de)



Umschlagabbildung:
Joseph Plepp, *Die Berner Kebes-Tafel (Detail)*,
um 1633, Öl auf Leinwand, 161 × 308 cm,
Bern, Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.276

ISBN 978-3-03917-043-2

DOI: <https://doi.org/10.36950/kat-wzg-2021>

Ausstellung

Kuratorinnen:
Annette Kranen und Urte Krass
in Zusammenarbeit mit Studierenden, Institut
für Kunstgeschichte der Universität Bern

Koordination Kunstmuseum Bern:
Anne-Christine Strobel

Grafische Gestaltung: Jeannine Moser

Kunstmuseum Bern

Nina Zimmer,
Direktorin Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee

Thomas Soraperra,
Kaufmännischer Direktor Kunstmuseum Bern –
Zentrum Paul Klee

Bernhard Spycher,
Leiter Facility Management Kunstmuseum Bern –
Zentrum Paul Klee

Registrars/Leihverkehr:
Regina Bühlmann, Franziska Vassella

Konservierung und Restaurierung:
Nathalie Bäschlin, Philine Claussen, Katja Frieze,
Matthias Lächli, Emilie Magnin, Katharina Sautter,
Dorothea Spitz, Josefine Werthmann

Ausstellungsmanagement:
Mike Carol, Raphael Frey, Andres Meschter, Martin
Schnidrig, Roman Studer, René Wochner

Facility Management und Sicherheit:
Florian Bögli, Eva Brenzikofer, Noah Felber,
Simone Grossenbacher, Diego Schüpbach,
Marc Stamm, Arsim Ruhani

Kunstvermittlung:
Anina Büschlen, Cornelia Mattich, Magdalena
Schindler, Beat Schüpbach

Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit:
Maria Horst, Stefania Mazzamuto, David Oester,
Martina Witschi

Marketing:
Stefania Mazzamuto, Marie Isabel Meyer de Christo,
Lorena Montanarini, Jeannine Moser, Sarah Pia

Sponsoring:
Birgit Achatz

www.kunstmuseumbern.ch

Inhalt

Vorwort <i>Annette Kranen, Urte Krass und Nina Zimmer</i>	5
Einführung	
Fünf Quadratmeter Lebensweisheit. Einführende Überlegungen zur Berner Kebes-Tafel im Kontext <i>Annette Kranen und Urte Krass</i>	11
Europa 1507. Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der Tabula Cebetis <i>Ulrich Pfisterer</i>	25
I. Fülle und Vergänglichkeit – Barock in Bern	
Fülle und Vergänglichkeit, Reichtum und Armut. Fortuna in der visuellen Kultur des Berner Barock <i>Urte Krass</i>	47
Katalognummern	70
II. Entscheidungen, Versuchungen, Zwiespälte	
Moralische Landschaften. Die Metapher des Lebenswegs <i>Annette Kranen</i>	103
Katalognummern	124
III. Der Weg zum wahren Wissen	
Zwei Berner Maler versuchen ihr Glück. Joseph Werner, Wilhelm Stettler und die Kunst der kleinen Form <i>Christine Göttler</i>	165
Katalognummern	188
Liste der ausgestellten Werke	218
Abbildungsnachweis	222

Vorwort

Eines der grössten Gemälde des Kunstmuseum Bern steht im Zentrum dieser Ausstellung, die so genannte Berner Kebes-Tafel von 1633. Dieses komplexe Wimmelbild stellt mit mehr als 200 Figuren die Irrungen und Wirrungen des Menschen auf seinem Lebensweg dar. Drei Zonen gilt es beim Streben nach Glückseligkeit zu durchlaufen: Einmal ins Leben eingetreten, sind alle Menschen den Launen des Schicksals, den personifizierten Begierden, den falschen Meinungen und schädlichen Lastern ausgesetzt. Im zweiten Mauerkreis begegnen die Lebensreisenden der Falschen Bildung, die ihnen nicht wirklich weiterhilft. Nur durch Vernunft und mit der Hilfe verschiedener Tugenden vermögen einige Menschen schliesslich zur Wahren Bildung und damit in die dritte Zone der Lebenslandschaft voranzuschreiten, gelangen dort zur Erkenntnis dessen, was wirklich wichtig ist im Leben – und dadurch zum Glück. Die Darstellung basiert auf einem antiken Text. Der Berner Maler Joseph Plepp nutzte für sein Gemälde einen Kupferstich des niederländischen Künstlers Hendrick Goltzius als Vorlage. In der Ausstellung wird die Berner Kebes-Tafel mit Werken aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern flankiert. Das titelgebende Gemälde wird zum Brennglas, durch welches der Kontext von Kunst, Kultur und

Gesellschaft Berns im 17. Jahrhundert neu erschlossen wird.

Ermöglicht wurde die Ausstellung durch eine Kooperation des Kunstmuseum Bern mit dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Studierende haben das Konzept entwickelt, die Katalognummern der vorliegenden Publikation verfasst und bestreiten auch die öffentlichen Führungen durch die Ausstellung sowie weitere Termine im Rahmenprogramm. Die Kooperation eröffnete die seltene Möglichkeit, universitäre Lehre mit der Vorbereitung einer Ausstellung zu verknüpfen. Für die Studierenden – und auch für die beiden Kuratorinnen – bot das Projekt die Chance, das Betriebssystem Museum kennenzulernen, wie es sich heute darstellt. Für das Kunstmuseum Bern stellt diese Zusammenarbeit eine willkommene Gelegenheit dar, selten gesehene Werke aus den reichen Beständen alter Kunst wieder einmal zeigen zu können.

Ein erstes Seminar zum Ausstellungsprojekt fand im Herbstsemester 2019 statt. Hier ging es vor allem um das «Erforschen, Präsentieren und Vermitteln» der Kunst des Berner Barock und speziell um die Geschichte der Kebes-Tafel. Innert eines Semesters entwickelten die Studierenden ein Narrativ für die Ausstellung. Beim Durchschreiten der drei Ausstellungsräume

soll das Publikum nun selbst in drei Stationen den Weg nachvollziehen, den die Kebes-Tafel aufzeigt: Zunächst werden die zeittypischen materiellen Versuchungen und die Gaben der Fortuna aufgezeigt. Im zweiten Raum folgt die Problematisierung der moralischen Entscheidungen, des tugendhaften und klugen Handelns. Der dritte Raum schliesslich enthält Bilder, die die ideellen Werte vermitteln, die man im Bern des 17. Jahrhunderts hochhielt.

Wie so viele Projekte musste auch diese Ausstellung, die ursprünglich im Herbst 2020 eröffnet werden sollte, wegen der Covid-19-Pandemie verschoben werden. Gerade für die beteiligten Studierenden des ersten Seminars war das bitter, da sie grösstenteils in der Zwischenzeit ihr Studium abgeschlossen haben und wegen beruflicher Verpflichtungen nicht mehr am geplanten Rahmenprogramm mitwirken können. Und doch brachte die Verschiebung der Ausstellung auch Gutes mit sich. Nun konnten Papierarbeiten aus der Grafischen Sammlung des Kunstmuseum Bern in die Schau integriert werden – neben den vierundzwanzig Gemälden verdichten daher nun neunzehn Druckgrafiken und Zeichnungen sowie ein Buch den gezeigten Bilderdiskurs.

Zudem war durch die Verschiebung Zeit gewonnen, um doch noch einen Ausstellungskatalog zu erarbeiten. Christine Göttler (Bern) und Ulrich Pfisterer (München) haben als externe Autor:innen Essays beigesteuert, und während des virtuell durchgeführten Frühlingsssemesters 2021 verfassten weitere Studierende im Rahmen eines zweiten Seminars Katalognummern zu ausgewählten Exponaten.

Insgesamt sechsenddreissig Studierende waren mit viel Energie und Engagement an der Entstehung von Ausstellung und Katalog beteiligt. Wir danken Adriana Basso Schaub, Noëlle Bigler, Stefanie Brändli, Chantal Burkhardt, Lilian Capaul, Emma Fankhauser, Anna Frei, Sophie Grossmann, Seraina Grupp, Michael Gsteiger, Jelena Helbling, Besiana Januzi, Julia Jauner, Belinda Kernen, Gregor von Kerssenbrock von Krosigk, Tamara Kobel, Marlene Kurz, Joana Kunz, Nina Liechti, Melissa Muyot, Katharina Otterbach, Linda Pfanner, Ksenia Sadilova, Xavier Sägger, Lorenz Schär, Emily Schneider, Lina Schweizer, Michelle Siegenthaler, Leonie Singer, Valérie Sprenger, Julia Strobel, Jeanne Verdon, Julia Weber, Franziska Winkler und Tiziana Zbinden.

Ein grosser Dank gebührt dem Team des Kunstmuseum Bern, insbesondere dem Ausstellungsmanagement unter René Wochner, Nathalie Bäschlin und den Mitarbeiter:innen der Abteilung Restaurierung/Konservierung, Jeannine Moser für die grafische Gestaltung und Anne-Christine Strobel für die umsichtige Koordination zwischen den verschiedenen Beteiligten am Museum und den beiden Kuratorinnen mit ihren Studierenden. Für ihren wertvollen Einsatz bei der Vorbereitung des Katalogs danken wir zudem Tamara Kobel. Der Firma click it, insbesondere Esther Walliser und Jonas Curty, gilt unser Dank für die sorgfältige Gestaltung des Katalogs. Andrea Hacker-Heimhofer und Elio Pellin danken wir für die Betreuung bei Bern Open Publishing.

Mögen dieser Kooperation noch weitere folgen.

Allen Besucher:innen wünschen wir einen möglichst lasterfreien und tugendgesäumten Weg zum Glück!

Annette Kranen, Urte Krass, Nina Zimmer

Einführung



Fünf Quadratmeter Lebensweisheit. Einführende Überlegungen zur Berner Kebes-Tafel im Kontext

Annette Kranen und Urte Krass

Bemooste Mauern, ein Tor und ein Tempel auf dem Gipfel eines Berges, Globus, Kugel, spielende Kinder und ein Greis, rote und gelbe Gewänder in einer in geheimnisvolles Dunkel getauchten Landschaft, eine unüberblickbare Anzahl von Figuren, Männern und Frauen, die miteinander interagieren – aus der Düsternis der grossen Leinwand treten uns Eindrücke in verwirrender Vielfalt entgegen. Die Berner Kebes-Tafel, ein mit Massen von 161×308 cm sehr grosses Gemälde des Berner Malers und Universalisten Joseph Plepp (1595–1642), entfaltet in zahlreichen Szenen ein ganzes philosophisches Programm (Abb. 1). Dargestellt ist der Lebensweg des Menschen: Mit den eigenen Begierden, Gelüsten und Einbildungen und mit der Willkür des Schicksals konfrontiert, wird er von zahlreichen Lasten bedrängt und kann nur über den Weg der wahren Bildung und mit der Hilfe von Tugenden zur Glückseligkeit gelangen.

Das komplexe Bild ist eine Variante – die erfolgreichste – der vielen Visualisierungen eines Textes aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., der die sogenannte *Bildtafel des Kebes* (*Κέβητος Πίναξ*/*Tabula Cebetis*) überliefert. Die Ekphrasis beschreibt ein «fremdartiges Gemälde mit eigenartigen Szenen» in einem Chronos-Heiligtum.¹ Zwei Wanderer, die eines Tages das Heiligtum

besuchen, stehen vor der Tafel und rätseln über die Bedeutung des Dargestellten. Ein älterer Mann tritt hinzu und erklärt es den Fremden. Es entspinnt sich ein Dialog über die Gefahren und Herausforderungen des Lebens und wie klug mit ihnen umzugehen sei. Dieser antike Text wurde im Zuge des Humanismus und einer Auseinandersetzung mit der Philosophie der Stoa seit dem 16. Jahrhundert stark rezipiert. Zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen zeugen von seiner Verbreitung in ganz Europa.² In diesem Zusammenhang versuchten sich verschiedene Künstler an visuellen Umsetzungen der beschriebenen Bildtafel (siehe Kat. 14 und den Beitrag von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band),³ auch der Haarlemer Künstler Hendrick Goltzius (1558–1616). Von seinem Stiefsohn und Werkstattmitarbeiter Jacob Matham in Kupfer gestochen, erschien Goltzius' Kebes-Tafel im Jahr 1592 (Abb. 2). Nach diesem Kupferstich fertigte Joseph Plepp sein Gemälde.⁴

Die Irrungen und Wirrungen des Menschen auf seinem Lebensweg und bei seinem Streben nach Glückseligkeit (*Salus*) sind das Hauptmotiv der Kebes-Tafel (zu weiteren Motiven und Varianten des Lebens als Weg siehe auch den Beitrag von Annette Kranen im vorliegenden Band). Der Kupferstich erleichtert durch



Abb. 1
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel**, 1633,
Öl auf Leinwand, 161×308 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. 276



Abb. 3
Kebes-Tafel, 2. Drittel 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 73×128 cm, Compiègne, Musée Vivenel, Inv. Nr. L. 33



Abb. 2
 Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, **Kebes-Tafel**, 1592,
 Kupferstich, 66,5×125 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-27.329



Abb. 4
Kebes-Tafel, nach 1592, Öl auf Leinwand, 105×196 cm, Privatbesitz/Versteigerung Fauve Paris, 17. Oktober 2020, lot 66



Abb. 5
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel**
(Detail)



Abb. 7
Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, **Kebes-Tafel**
(Detail)



Abb. 6
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel** (Detail)

Beischriften die Orientierung in der weitläufigen Landschaft, die sich in drei konzentrischen Mauerringen um den Tugendberg im Zentrum herumlegt: Die Kinder, die vorn aus dem Erdreich hervorkommen, erhalten vom *Genius* neben der Pforte, die den Eingang ins Leben markiert (*Vitae Introitus*), das Wissen darum, was es für ein gutes Leben braucht. Doch gleich im Anschluss flösst die Täuschung (*Seductio*) ihnen einen Trank ein, der sie alles wieder vergessen lässt. Sie sitzt herausgeputzt auf einem Thron, hält einen Fuchs auf dem Schoß und einen prächtigen Pokal in der Hand. Sie verabreicht den verhängnisvollen Täuschungstrank gerade einem Jungen, der weder ihre Maskierung noch die Mausefalle auf der Rückenlehne ihres Sitzes bemerkt. Nach dem Eintritt ins Leben werden die Menschen von Meinungen bzw. Einbildungen (*Opiniones*), Begierden (*Cupiditates*) und Gelüsten (*Voluptates*) empfangen. Wie gebannt stehen sie dann im Kreis der *Fortuna*, der personifizierten Glücks- bzw. Schicksalsmacht, gierig danach, deren gute Gaben zu er-

haschen: Reichtum, Ämter, sogar Kinder streut die Blinde und Wankelmütige wahllos unters Volk (Abb. 5). Diejenigen, denen *Fortuna* ihre Gunst erwiesen hat, werden anschliessend gleich von mehreren Lastern in Beschlag genommen: Zügellosigkeit (*Rebellio*), Habgier (*Avaritia*), Schmeichelei (*Assentatio*) und Wollust (*Voluptas*) umgarnen die Ankömmlinge, die sich daraufhin dem liederlichen Leben hingeben: Es wird musiziert, gegessen, getrunken und einem ausschweifenden Liebesleben gefrönt (Abb. 6). Dieses ungezügelte Treiben führt zum tiefen Fall der Menschen, die zu Betrügnern, Dieben, Vergewaltigern, Mördern und Tempelräubern werden. Einige dieser vom Pfad der Tugend weit Abgekommenen, die sich rennend und in Verfolgungsjagden verstrickt durch die Landschaft des äussersten Kreises bewegen, betreten rechts im Bild die Höhle, die von Kleinmut (*Pusillanimitas*), Vergeltung (*Nemesis*), Verzweiflung (*Desperatio*), Elend (*Moeror*) und Jammer (*Eiulatus*) bewohnt wird (Abb. 7). Wer zur Umkehr bereit ist, kniet vor der Busse (*Penitudo*) nieder und erlangt so die



Abb. 8
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel** (Detail)

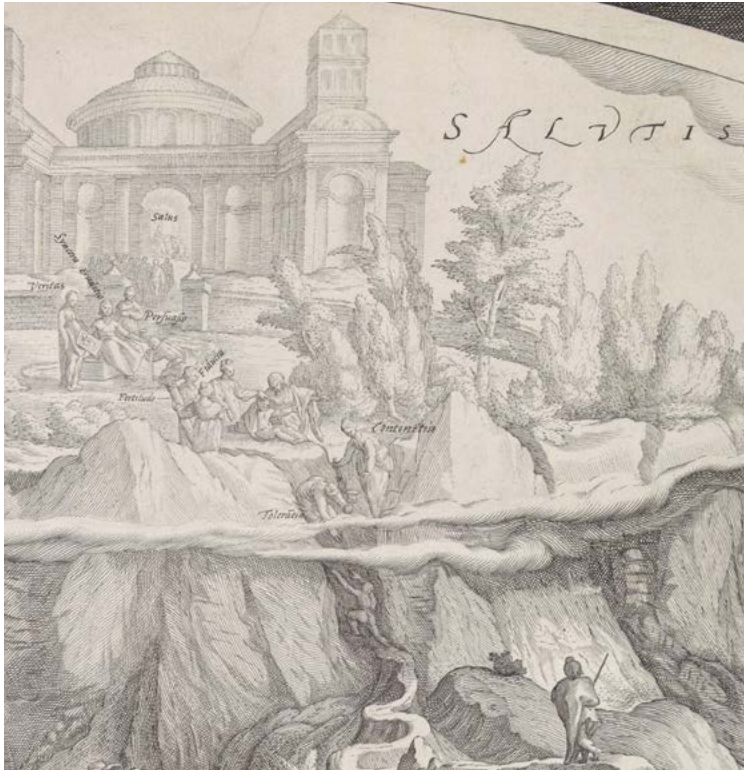


Abb. 9
Jacob Matham nach Hendrick Goltzius,
Kebes-Tafel
(Detail)

Erlaubnis, erneut durch den ersten Kreis des Lebens zu gehen. Lässt der Lebensreisende (dargestellt sind konsequent nur Männer) sich hier nun nicht ein weiteres Mal von Fortuna in Bann ziehen, kann er durch ein Tor in den zweiten Kreis der Lebenslandschaft eintreten. Hier werden die Menschen von der falschen Bildung (*Fucata Eruditio*) empfangen und wiederum von Meinungen und Begierden begleitet. Aber hier sind auch die freien Künste zuhause: Musiker, Arithmetiker, Geometer und Astrologen gehen ihren Tätigkeiten nach, während Dialektiker, Rhetoriker, Dichter, Peripatetiker, Kritiker und Epikureer in angeregte Gespräche vertieft sind (Abb. 8). Doch auch die hier praktizierten Wissenschaften sind mehr Schein als Sein und führen nicht zum wahren Wissen, zu dem nur wenige Menschen den Zugang finden. Um dorthin zu gelangen, muss man den steilen Aufstieg in Angriff nehmen, der sich zunächst als schmaler Weg zum Fuss

des Berges schlängelt und dann senkrecht die Felsmauer hinaufführt. Wer vor diesen Anstrengungen nicht zurückscheut, den ziehen Geduld (*Tolerantia*) und Selbstbeherrschung (*Continetia*) eigenhändig das letzte Stück zum *Domicilium Salutis* empor (Abb. 9). Oben wird der erfolgreiche Bergsteiger dann von der Gemeinschaft weiterer Tugenden empfangen: Zunächst wird er von der Stärke (*Fortitudo*) und dem Vertrauen (*Fiducia*) gepflegt, dann gelangt er zur wahren Bildung (*Syncera Eruditio*), die von Wahrheit (*Veritas*) und Überzeugung (*Persuasio*) flankiert wird. Die wahre Bildung verabreicht dem Ankömmling ein Gegengift, das bewirkt, dass er den eingangs erhaltenen Täuschungs-Trunk erbricht. Nun kann er – gänzlich gereinigt und von aller Täuschung geheilt – in den Tempel der Glückseligkeit (*Salus*) eintreten, wo er gekrönt wird. Vor dem Tempel umringen Bescheidenheit (*Modestia*), Freigebigkeit (*Liberalitas*), Mässigung

(*Temperantia*), Tapferkeit (*Animositas*), Wissenschaft (*Scientia*) und Gerechtigkeit (*Iustitia*) die Sanftheit (*Mansuetudo*), bei der es sich um die einzige männliche Personifikation hier im Reich der Tugenden handelt.

Eine neu entdeckte Kebes-Tafel

Ausser der Leinwand von Joseph Plepp existiert noch ein weiteres, anonymes Gemälde nach der Vorlage des Kupferstichs von Goltzius und Matham: in der Sammlung des Musée Vivienel in Compiègne (Abb. 3). Es wird ins zweite Drittel des 17. Jahrhunderts datiert – und wäre demnach zeitnah zur Berner Version entstanden. Das in Compiègne aufbewahrte Gemälde bleibt im Format (73×128 cm) nah am Stich (66,5×125 cm), ist in der Übertragung der Details jedoch weniger genau als die Berner Kebes-Tafel.⁵ Nachdem unsere geplante Ausstellung auf der Homepage des Kunstmuseums angekündigt worden war, traten die Besitzer einer weiteren, bisher unpublizierten Kebes-Tafel mit uns in Kontakt (Abb. 4).⁶ Es handelt sich bei dieser Leinwand um die dritte nun bekannte Übersetzung des Matham'schen Kupferstiches in Malerei. Das neu aufgetauchte Gemälde (105×196 cm) ist erheblich kleiner als die Berner Kebes-Tafel (161×308 cm), aber um einiges grösser als der Stich. Stephan Kemperdick und Katja Kleinert von der Berliner Gemäldegalerie, denen wir dankbar für einen ersten kritischen Kennerblick auf das neu aufgetauchte Gemälde sind, vermuten, dass es gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden entstanden ist.⁷ Dieser Einschätzung zufolge wäre das kleinere Gemälde also mehr als dreissig Jahre älter als die Berner Tafel und schon bald nach Erscheinen des Kupferstiches gemalt worden. Vergleicht man beide Leinwände miteinander, so wird deutlich, dass sie sich in der Farbgebung und in zahlreichen Details stark vonein-

ander unterscheiden. Als Beispiel sei ein Blick auf die Figur der Täuschung geworfen, die im Vordergrund den ins Leben Eintretenden ihren verhängnisvollen Trank verabreicht (Abb. 10 und 11). Während in der früheren gemalten Kebes-Tafel das brünette Haar dieser Gestalt zu einer kegelförmigen Frisur geformt ist, trägt sie in Plepps Berner Version einen konischen Hut auf ihrem blonden Haar. In der niederländischen Version ist ihr Kleid blau, bei Joseph Plepp rosa-braun.⁸ Plepp hat sich ausserdem mehr Mühe bei der Darstellung ihres aufwändigen Spitzenkragens gegeben, und während der niederländische Künstler der Täuschung eine zweireihige Perlenkette umlegte, blieb Plepp bei der im Matham-Stich vorgegebenen einreihigen Kette, interpretierte diese jedoch als Korallenkette. Besonders auffällig ist, dass die Maske, welche die Täuschung trägt, im früheren Gemälde rot und äusserst gut als solche zu erkennen ist, während sie bei Plepp dadurch, dass sie hautfarben ist, den Betrachter:innen genaueres Hinschauen abverlangt. Erst auf den zweiten Blick entpuppt sich die Sitzende somit als *Seductio*, was der ursprünglichen, Goltzius'schen Idee entspricht – auch dort erkennen nämlich nur sehr aufmerksame Betrachter:innen die Maske vor dem Gesicht der Frau. Ihre Täuschung gelingt nicht nur im Bild, sondern eben auch auf der Rezeptionsebene.

Die Unterschiede in der Darstellung dieser und anderer Figuren und Details der drei Gemälde lassen den Schluss zu, dass die Maler sich unabhängig voneinander mit der gedruckten Vorlage beschäftigt haben. Insgesamt war Plepp dabei sehr genau und nahm die Feinheiten der Grafik sensibel auf: So übernahm er die Augen im Wappenschild der Fortuna aus dem Stich, während die beiden anderen Maler nur die dort ebenfalls zu sehende Posaune wiedergaben. Plepp übernahm ausserdem die Binnenrahmenstruktur des Bildes, die es den Personifikationen von Licht und Dunkelheit



Abb. 10
Kebes-Tafel, nach 1592
 (Detail)



Abb. 11
 Joseph Plepp,
Die Berner Kebes-Tafel
 (Detail)

(bzw. *Vita* und *Mors*) in den oberen Zwickeln erlaubt, mit ihren Füßen aus dem Bild heraus in den Raum der Betrachter:innen hineinzuragen und Schatten auf die eigentliche Kebes-Tafel zu werfen. Auch die dunstige, entrückte Sphäre des Salus-Tempels, die bei Goltzius und Matham durch sehr feine, nur wenig Druckfarbe aufnehmende Linien erzielt wurde, gab Plepp in zurückhaltender, heller Farbgebung getreuer wieder, als es im niederländischen Gemälde der Fall ist, wo klare Farben und Konturen die Tempelarchitektur deutlich und präsent erscheinen lassen.

Übertragungen und Verflechtungen

Die drei Übersetzungen eines Kupferstichs in Gemälde sind insofern bemerkenswert, als wir es sonst gewohnt sind, das Verhältnis beider Medien umgekehrt zu denken: Reproduktionsgrafiken nach bekannten Gemälden wurden seit der frühen Neuzeit eingesetzt, um Originalwerke einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Den Künstler:innen von reproduktiven Drucken ging es darum, durch die jeweils gewählte Technik und die Gestaltung der Linien und Flächen die Farbwerte des Originals möglichst kongenial zu übertragen.⁹ Ob und wie künstlerische Arbeiten, insbesondere Gemälde, auch nach Druckgrafiken angefertigt wurden, ist hingegen wenig bekannt – mit Ausnahme der Produktion christlicher Bilder, etwa Wandmalereien, nach grafischen Vorlagen aus Europa im Kontext von Missionen in den Amerikas, Asien und Afrika.¹⁰ Dass solche Adaptionsprozesse für die künstlerische Produktion innerhalb Europas wenig erforscht sind, ist wohl eine der Folgen des nachhaltig prägenden Begriffs des Kunstwerks im Sinne eines «Originals» und der damit einhergehenden Abwertung von Kopien.¹¹ Dies gilt vermutlich umso mehr für Gemälde, die nach einem selbst reproduzierbaren Medium wie dem der

Druckgrafik angefertigt wurden. Tatsächlich wurden Grafiken von Goltzius besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber in Frankreich, England und im deutschsprachigen Raum für die Produktion neuer Werke in anderen visuellen Medien und vermittels anderer künstlerischer Techniken aufgegriffen. Erwähnt seien hier etwa die Serie der *Vier Elemente* (1586), die in Möbeln, Fayencen und Kacheln zur Darstellung kam, sowie die Serie *Christus, die Apostel und Paulus* (1589), die sich in Form von Reliefs in getriebenem Kupfer im Kirchenschatz von Saint-Thomas de La Flèche im Département Sarthe erhalten hat.¹²

Was Plepps Gemälde nach dem Stich «will»,¹³ in welchem Verhältnis es zu seiner Vorlage steht und inwiefern dieses Verhältnis konstitutiv für seine Bedeutung ist, ist eine legitime Frage, deren Beantwortung wir uns hier nur vage annähern können.

Alle drei erhaltenen Gemälde nach Goltzius' Kebes-Tafel nehmen die elaborierte Gestaltung des Stoffes, die der grosse Kupferstich auf drei Platten vorgibt, auf, vergrössern das Format und setzen die Darstellung farbig um. Die Frage nach dem Format und der Farbigkeit der Kebes-Tafel, die der Quellentext aus dem ersten Jahrhundert beschreibt, wurde mit dem Aufkommen der neuen Verbildlichungen in der Frühen Neuzeit virulent – wie Reinhart Schleier bemerkte, vielleicht gerade weil sich in der Ekphrasis hierzu keinerlei Angaben finden.¹⁴ So wurden unterschiedliche Lösungen vorgeschlagen, die alle gleichermassen Gültigkeit beanspruchen konnten. Die Miniaturmaler:innen, die um 1507 die Neuübersetzung des Humanisten Filippo Alberici bebilderten, imaginierten die Tafel als gerahmte Supraporte von nicht allzu grossem Format, in Grisaille mit blauen Akzenten (S. 35, Abb. 9). Zur selben Zeit schrieb Johannes Rhagius Aesticampianus in der Einleitung seiner Ausgabe der *Tabula Cebetis* von den lebendigen Farben, die die antike Bildtafel gehabt habe, und das,

obwohl dieser Aspekt eben gerade nicht in der Ekphrasis erwähnt wird.¹⁵ Da die Kebes-Tafel vielfach als Titelgrafik für Bücher umgesetzt wurde, sind viele der Entwürfe aus dem frühen 16. Jahrhundert nicht farbig und naturgemäss eher kleinformatig (s. Kat. 15). In der Folge entstanden grössere Grafiken, die die Übersicht über die drei Ringmauern im Querformat anlegten, wie etwa die 1561 in Antwerpen von Philips Galle nach Frans Floris gestochene.¹⁶ Der grossformatige und detailreiche Stich von Matham und Goltzius wird in der Reihe der grafischen Umsetzungen häufig als Höhepunkt gewertet.¹⁷ Er war zudem mit einem enormen Anspruch verbunden, sollte er doch, Tristan Weddigen zufolge, eine ähnliche «öffentliche Wirksamkeit und Diffusionskraft» wie der Kebes-Text und das im Tempel ausgestellte Votivgemälde erreichen.¹⁸

Unter den drei Gemälden, die diese Version schliesslich in Öl wiedergaben, ist die Berner Kebes-Tafel bei weitem die repräsentativste. Nicht nur ist sie die grösste, es fällt im Vergleich auch auf, dass hier der Künstler, der Auftraggeber oder beide viel Wert darauf legten, die Details und Besonderheiten der Goltzius'schen Bildfindung in das Gemälde zu übertragen, so die raffinierte Binnenrahmung mit den Allegorien in den oberen Zwickeln. Diese weist die Kebes-Tafel als Bild im Bild aus und reflektiert so, dass die Darstellung auf eine antike Votivtafel referiert. Während diese Binnenrahmung in der vermutlich niederländischen Fassung einfach weggelassen und der Raum durch Wolken gefüllt wurde und in der Compiègner Tafel die beiden Allegorien ganz fehlen, war es für Plepp offenbar relevant, sie detailgetreu zu übernehmen. Auch die anderen oben beschriebenen Feinheiten, die nur auf den zweiten Blick erkennbare Maske der Täuschung und die dunstige Ferne des *Domicilium Salutis* auf dem Tugendberg, hat er, im Gegensatz zu dem Maler der neu aufgetauch-

ten Kebes-Tafel, berücksichtigt. Offenbar war den Akteuren bei der Umsetzung der Berner Kebes-Tafel bewusst, dass diese Details gerade aufgrund ihres Changierens oder ihrer Uneindeutigkeit inhaltlich zu dem Bild beitragen und dass etwas verloren geht, wenn diese vereindeutigt werden. Joseph Plepp stellt durch seine präzisen Übernahmen die Autorität der Goltzius-Matham'schen Vorlage her. Als bewährte Bildfindung bringt er sie auf die Leinwand und hinterfragt nicht, inwiefern der Kupferstich die im antiken Text beschriebene Votivtafel «authentisch» überliefert. Im Unterschied dazu ging es dem früheren niederländischen Künstler möglicherweise mehr um den Stoff selbst und darum, die geschilderten Personifikationen und Topografien möglichst klar ins Bild zu bringen. Dafür spricht die oben beschriebene Tendenz dieses Gemäldes zur Vereindeutigung der ambigen Situationen und Details des Goltzius-Stichs.

Das Berner Gemälde ist das einzige der drei, über dessen Auftraggeber Vermutungen angestellt wurden. Sandor Kuthy hat als den wahrscheinlichen Auftraggeber David von Büren (1614–1659) identifiziert.¹⁹ Das Gemälde könnte anlässlich von dessen Hochzeit mit Margaretha von Bonstetten am 1. Mai 1633 entstanden sein. Durch diese Eheschliessung wurde David von Büren Herr des Schlosses Vaumarcus am Neuenburgersee, für dessen Rittersaal die Plepp'sche Kebes-Tafel ursprünglich bestimmt gewesen sein könnte (Abb. 12).²⁰ Dass der junge David von Büren dem doppelt so alten Joseph Plepp den Auftrag erteilte, den Goltzius-Stich in ein Gemälde zu überführen, hängt vielleicht mit der Vielseitigkeit dieses Künstlers zusammen.²¹ Auch hatte Plepp sich zu dem Zeitpunkt im Berner Kontext einen Namen gemacht, weil er hier künstlerische Gattungen einführte, die andernorts bereits etabliert waren. So gilt er als derjenige Maler, der im Raum Bern die Landschafts- und die Stillebenmalerei begründete (Kat. 1).²²

David von Büren selbst war erst kurze Zeit vor seiner Hochzeit und dem damit vermutlich verbundenen Auftrag an Plepp aus dem Ausland zurückgekehrt. Er hatte im Rahmen einer Bildungsreise die Niederlande und Frankreich besucht und in den Niederlanden eine Laufbahn am Hof bzw. im niederländischen Militär begonnen. Das Stammbuch der Familie berichtet, dass er dort in die Leibgarde des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien eintrat und in dieser Funktion bei der Belagerung der Stadt 's-Hertogenbosch (1629) dabei gewesen sei.²³ Sein Dienst im niederländischen Militär stellt keine ungewöhnliche Station dar. Häufig übernahmen junge Männer aus Schweizer Ratsgeschlechtern Offiziersposten in der Fremde, auch um die Zeit zu überbrücken, bis sie in den Rat gewählt wurden und so zu Hause in ein einträgliches Amt kamen. Insgesamt war der Kriegsdienst im Ausland einer der grössten Faktoren von Arbeitsmigration in der frühneuzeitlichen Schweiz – nicht nur in den oberen Schichten, sondern auch in der einfachen Bevölkerung.²⁴

Indem er das komplexe Gemälde nach einem antiken Text und rekurrend auf einen führenden niederländischen Grafiker für sich anfertigen liess, konnte David von Büren seine trotz seiner Jugend bereits fundierte humanistische Bildung und Weltläufigkeit vor Augen führen.²⁵ Der frisch gebackene Freiherr mag auch darauf bedacht gewesen sein, so seine neu gewonnene gesellschaftliche Position zu unterstreichen und zu legitimieren. Künstlerische Umsetzungen des Kebes-Stoffes waren immer wieder hochstehenden, einflussreichen Persönlichkeiten gewidmet worden, nicht zuletzt hatte Goltzius seinen Entwurf dem Bürgermeister von Amsterdam, Pieter Cornelisz. Boom (gest. 1608) verehrt.²⁶ Auch inhaltlich passte das Gemälde mit der Wegleitung zu einem moralisch guten und glücklichen Leben sowohl in den Rittersaal, wo Recht gesprochen wurde,²⁷ als auch zu Bürens Situation am Beginn seiner Laufbahn. Das philosophische Programm, das die Kebes-Tafel vor Augen führt, umfasst Werte, die wichtig bei der Ausübung eines öffentlichen Amtes waren, ebenso wie



Abb. 12

Rekonstruktion des Rittersaals im Schloss Vaumarcus nach Sandro Kuthy mit der gegenwärtigen Ausstattung des Saales und der Berner Kebes-Tafel über dem Kamin

Orientierung und Leitlinien für die persönliche Lebensführung. Die in ihrem Aufwand und Gestus emphatische und affirmierende Aneignung der Kebes-Tafel durch den Berner Auftraggeber zeigt exemplarisch, dass die vor allem in den Niederlanden seit dem 16. Jahrhundert unter den Eliten verbreitete Philosophie des Neostoizismus auch hierzulande prägend war. Zentral war dabei die Grundhaltung, den Fährnissen und falschen Verlockungen des Lebens mit Vernunft und Selbstdisziplin zu begegnen, um unabhängig und sicher nach dem Richtigen und Guten zu streben. In christlicher Interpretation umfasste dies auch die Vorstellung, dass man auf dem Weg der Vernunft zum rechten Glauben gelange.

Werte und Ordnung als Thema der Kunst und der Ausstellung

Die Elite der Stadt Bern nutzte im 17. Jahrhundert Kunst und visuelle Kultur, um sich über Werte zu verständigen. Seien es Darstellungen des Segens reicher Ernte in Stilleben (Kat. 1), Personifikationen wie Gerechtigkeit (*Justitia*) und Mässigung (*Temperantia*) in den Brunnenskulpturen der Stadt (vgl. Kat. 2 und 17) oder die vorbildhafte häusliche Ordnung beim Familienmahl, wie sie in Grafiken für populäre Neujahrsblätter vor Augen gestellt wurde (Kat. 5) – was als wertvoll, richtig und gut galt, dessen versicherte man sich vielfach in Bildern. Sie spiegelten und formten zugleich «das Ideal der regierenden Schicht Berns im 17. Jahrhundert: das sowohl im Rahmen der standesbewussten Familie wie des Staates übersichtlich geordnete und von aussen unbeeinträchtigte Leben im Wohlstand», wie es Hans Christoph von Tavel zusammenfasste.²⁸

Gleichwohl zeigt nicht nur die Kebes-Tafel, in der die verführerischen Laster und die faszi-

nierende Figur der unbeständigen Fortuna die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, dass das Wohlergehen und der Wohlstand der Menschen auch Anfechtungen und Unsicherheiten ausgesetzt waren (siehe dazu den Aufsatz von Urte Krass im vorliegenden Band). Die Kebes-Tafel kann als ein zentraler Beitrag innerhalb eines breiten visuellen Wertediskurses betrachtet werden. Denn sie enthält gewichtige Ratschläge, wie man mit den Gaben der Fortuna umzugehen hat, wenn man ein gutes und glückliches Leben führen will.

Die Ausstellung will sichtbar machen, dass jene Berner:innen, denen es vergönnt war, das ideale, «von aussen unbeeinträchtigte Leben im Wohlstand» zu führen, beileibe nicht «unbeeinträchtigt von innen» waren. Zwar erweiterten Prosperität, Fernhandel, Wissenschaften und Künste die Horizonte in Lebensbereichen wie Konsum, Bildung und Kultur. Dem stand jedoch die strenge religiöse Werteordnung einer reformierten Ethik gegenüber, deren Einhaltung auch Politik und Verwaltung überwachten. So wurden etwa jährlich am ersten Maisonntag nach der Predigt die Sittenmandate des Rats verlesen, die die «Bosheit, Lasterhaftigkeit und Unbussfertigkeit der Welt» beklagten und die Bevölkerung unter Androhung von Zuchtmitteln zur Einhaltung der Moral ermahnten. Verboten wurden «Schwören, Fluchen, das Singen unanständiger Lieder, das Zutrinken und Betrinken [...] zu langes Sitzen beim Wein – zwei Stunden sind erlaubt –, überhaupt jegliche Lustbarkeiten wie Spielen [...], Tanzen, aufwändige Hochzeiten usw.».²⁹ Die stark moralisierende Einflussnahme der Obrigkeit verstand sich im Sinne des Wohles der Allgemeinheit und als nötig für ein glückliches und gedeihliches Zusammenleben.³⁰ Selbstdisziplin wurde von den einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft gefordert, damit sie nicht wie die Schwelgenden links in der Kebes-Tafel auf die schiefe Bahn geraten. «Die Bevölkerung [wurde] zur Befolgung, ja letztlich zur Ver-

innerlichung eines Tugendkanons erzogen, der Fleiss und Nützlichkeit, Pflichterfüllung und Gehorsam, Zucht und Ordnung zentral stellte bzw. Müssiggang, Verschwendung und «Liederlichkeit» sowie überhaupt abweichendes Verhalten kulpabilisierte.»³¹ Diese strikten sozialen Regeln wurden durch Erziehung und Wissensbildung vermittelt, zu der auch Bilder und visuelle Kultur massgeblich beitrugen. Die inneren Kämpfe, die jede:r Einzelne auszufechten hatte, wurden externalisiert und den Menschen in bildlicher Form vor Augen gestellt: Knifflige Entscheidungssituationen, wie sie in Darstellungen wie dem Paris-Urteil oder der Verführung Lots durch seine Töchter thematisiert werden, lassen sich genauso als abstrahierende Reflexionen innerer Konflikte lesen wie die vielen Bilder des Kampfes der Tugenden gegen die Laster (Kat. 12), des Antonius gegen seine Versucherinnen etc. (s. die Liste der ausgestellten Werke).

Die Berner Kebes-Tafel hing, nachdem die Familie von Büren sie 1689 der Berner Stadtbibliothek geschenkt hatte, für mehr als zweihundert Jahre im Sommerauditorium der Theologieschule. Dort war sie wahrscheinlich einerseits ein Hilfsmittel beim Studium des Griechischen, denn der Kebes-Text wurde vielfach für die Lehre in alten Sprachen genutzt. Zugleich stellte sie den Lernenden anleitende Grundsätze für ihren Lebensweg vor Augen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der zweite Mauerring, Sitz der Wissenschaften und Künste. Man muss ihn auf dem Weg

zur Erkenntnis dessen, was im Leben wirklich wichtig ist, durchlaufen, jedoch stellt er noch nicht den Bereich der Wahren Bildung dar. Die Kebes-Tafel vermittelte denen, die an der Theologieschule Latein, Alte Sprachen, Jus oder Eloquenz studierten,³² somit deutlich, dass die freien Künste zwar nicht schadeten, dass die Beschäftigung mit ihnen jedoch im schlimmsten Fall vom eigentlichen Weg zum Heil ablenkten und man über die Wissenschaften hinaus weiter nach der wahren Erkenntnis streben muss. Eine derart ambivalente Haltung zu den freien Künsten mag auch ein Grund für den nicht immer einfachen Stand ihrer Profession sein, über den manche Berner Maler des 17. Jahrhunderts klagten (vgl. dazu den Essay von Christine Göttler im vorliegenden Band).

Nichtsdestotrotz – die Sammlungsbestände des Kunstmuseum Bern zeugen davon, dass Berner Künstler und Auftraggeber:innen des 17. Jahrhunderts dieser in der Kebes-Tafel geforderten Geringschätzung der Freien Künste ganz und gar nicht nachkamen. Vielmehr spiegelt sich in vielen der Exponate, die in der Ausstellung zu sehen sind, beides: dass die künstlerische Produktion des Berner Barock von einem intellektuellen und ästhetischen Anspruch geprägt war und dass die Arbeiten der Künstler gleichzeitig einen wichtigen und konkreten Sitz in der Lebenswirklichkeit der Stadt und Republik hatten. Sie bieten einen aufschlussreichen Einblick in eine Zeit mit ihren Idealen und Ängsten, Werten und Wünschen.

1 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, Zitat 69.

2 *Die Bildtafel des Kebes*, 62–66.

3 Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugent und untugent abgemalet ist». Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973; Barbara Hirsch, «Ins Bild gesetzt. Rezeption der Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance» in *Die Bildtafel des Kebes*, 183–193.

4 Vgl. dazu Tristan Weddigen, «Die Tabula Cebetis und Hendrick Goltzius' Italienreise» in *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Ralf Beil, Ostfildern-Ruit 2002, 131–145; ders., «Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' *Tabula Cebetis*» in *Nederlands Kunsthistorisch Jaerboek* 54 (2003), 90–139. Zu Malweise und Erhaltungszustand des Berner Gemäldes: Nathalie Bäschlin, Therese Bhattacharya-Stettler, *Die Berner Kebes-Tafel. Ein Restaurierungsbericht* (Berner Kunstmteilungen Nr. 300), Bern 1995.

- 5 Schleier, *Tabula Cebetis*, 49; für einen kurzen Vergleich mit dem Stich s. J. Aquarone, «A propos d'un tableau de Compiègne, attribué à Jean Cousin» in *Gazette des beaux-arts* 2 Pér. 5/1 (1872), 445–448, 448.
- 6 Das Bild wurde in der Folge aus Privatbesitz in Südfrankreich verkauft. Am 17. 10. 2020 wurde es von Fauve Paris versteigert: <https://www.fauveparis.com/lot/315/50381/> (Zugriff am 27. 07. 2021). Vom neuen Besitzer, dem Auktionshaus Jan Muller Art & Antiques in Ghent, wurde es am 08. 06. 2021 gewinnbringend weiterverkauft: <https://www.dorotheum.com/en/1/7203802>, (Zugriff am 27. 07. 2021). Der/die jetzige Besitzer:in ist uns unbekannt.
- 7 Email vom 09. 06. 2020.
- 8 Dies ist erstaunlich, denn es bedeutet, dass der niederländische Künstler die Bildlegende nicht gelesen hat. Hier heisst es: «Genau vor dem Eingang sitzt die anmutige Verführerin mit gekräuselter Haar und perlengeschmückt auf einem vergoldeten Sessel/Sie glänzt in libanesischen Purpur und funkelt vor Edelsteinen (...).» Übersetzung im Appendix von Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 127.
- 9 Susanne Pollack, «Schwellende Linien. Cornelis Cort, Agostino Carracci, Hendrick Goltzius und die Erweiterung gestochener Liniensysteme im 16. Jahrhundert» in *Sich kreuzende Parallelen. Agostino Carracci – Hendrick Goltzius* (Ausstellungskatalog, Zürich), hg. v. ders., Samuel Vitali und der Graphischen Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2020, 15–29. Zum Verhältnis grafischer Reproduktionen zu ihren Vorlagen vgl. auch Robert Hopkins, «Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/1 (2015), 11–21.
- 10 Exemplarisch seien hier genannt Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin 2013; Jean Michel Massing, «Jerome Nadal's «Evangelicae Historiae Imagines» and the Birth of Global Imagery» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 80 (2017), 161–220, bes. 184–220.
- 11 Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel und Antonia Putzger, «Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What Do Copies Want?» in *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie*, hg. v. dens., Berlin u. a. 2018, 7–16, bes. 8–11.
- 12 Júlia Tátrai, «The Set of the Four Elements by Hendrick Goltzius and the Use of Engravings in the Seventeenth Century» in *Multiplied and Modified. The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, hg. v. Grażyna Jurkowlanec und Magdalena Herman, London u. a. 2021, 229–243; François le Bœuf und Aline Magnien, «Une série de bas-reliefs en cuivre d'après des gravures de Goltzius» in *Histoire de l'art* 45 (1999), 35–43. Le Bœuf referiert zudem auf eine unveröffentlichte Dissertation von J. Thirion, *Les rapprochs entre la gravure internationale et le mobilier civil français de la Renaissance*, Paris 1957.
- 13 Nach Heisterberg, Müller-Bechtel und Putzger, «What Do Copies Want?».
- 14 Schleier, *Tabula Cebetis*, 74. Zu der Frage, inwiefern für die neuzeitlichen Umsetzungen ins Bild eine Rekonstruktionsabsicht anzunehmen ist oder andere Aspekte für die Entwürfe massgebend waren, vgl. ebd., 76–108.
- 15 Hirsch, «Ins Bild gesetzt», 187. Johannes Rhagius Aesticampianus, *Tabula Cebetis philosophi socratici, cū Iohānis Aesticāpiani Epistola*, Frankfurt a. M.: N. Lampeter und B. Murrer, 1507.
- 16 Schleier, *Tabula Cebetis*, 44–45, Abb. 40.
- 17 Hirsch, «Ins Bild gesetzt», 184–185.
- 18 Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 105.
- 19 Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 273–291.
- 20 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 286.
- 21 So Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 282. Vermutlich hatte Plepp auch Erfahrungen beim Übertragen von Stichen in riesenhafte Formate. So schlägt Kuthy vor, dass auch Plepps *Marcus Curtius* an der Fassade des ehemaligen Landvogteischlosses Büren auf einer Kupferstich-Vorlage von Goltzius beruhen könnte.
- 22 In der Forschung wird die Künstlerpersönlichkeit Plepp jedoch unterschiedlich beurteilt, wenn es heisst, dass «die künstlerische Isolation in der Aarestadt sowie deren kulturelle Enge und Armut an Bildthemen» sein Werk geprägt hätten. Johanna Strübin Rindisbacher, Art. «Joseph Plepp» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, (1998, aktualisiert 2015), URL: <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4022940/in/sikart> (Zugriff am 22. 07. 2021).
- 23 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 285, zitiert aus dem Stammbuch der Familie Büren, allerdings sind die dort angegebenen Jahreszahlen teils unklar bzw. fügen sich nicht widerspruchsfrei zusammen.
- 24 Vgl. André Holenstein, *Mitten in Europa. Verflechtung und Abgrenzung in der Schweizer Geschichte*, Baden, 2. Aufl. 2015, 32–40, zu den Ratsfamilien 35.
- 25 Dies meint auch Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 286.
- 26 Schleier, *Tabula Cebetis*, 48; Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 95, Anm. 24 (mit Literatur). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts beabsichtigte Filippo Alberici, seine illuminierte Übersetzung des Kebes-Textes dem englischen König Heinrich VII. zu widmen. S. dazu den Aufsatz von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band.
- 27 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 284.
- 28 Hans Christof von Tavel, «Zum Geleit» in *Im Schatten des goldenen Zeitalters*, Bd. 2, IX.
- 29 Claudia Schott-Volm, «Gute Policey, Gemeinwohl und Gesetzgebung» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 38–43, 42.
- 30 Vgl. ebd., 43.
- 31 André Holenstein, Art. «Sozialdisziplinierung» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 08. 01. 2013, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016551/2013-01-08/> (Zugriff am 01. 08. 2021).
- 32 Urs Martin Zahnd, Art. «Kirchliches und religiöses Leben, Kultur und Bildung (Bern, Kanton)» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 18. 01. 2018, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007383/2018-01-18/> (Zugriff am 01. 08. 2021).

Europa 1507.

Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der *Tabula Cebetis*

Ulrich Pfisterer

Späterer Erfolg lässt oft die unsicheren, experimentierenden Anfänge vergessen. Dies trifft auch für die Rezeption der *Tabula Cebetis* zu. Das Buch und die auf seiner Erzählung basierenden Bilder sollten zu den erfolgreichsten und bekanntesten in Europa des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts aufsteigen.¹ Der antike griechische Text eines unbekannten Autors aus dem ersten oder zweiten Jahrhundert, der schnell mit dem von Platon erwähnten Philosophen Kebes identifiziert wurde und den Diogenes Laertios mit einem Satz in seinen *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* kanonisierte,² verschwand zunächst allerdings offenbar über mehr als ein Millennium aus den Bibliotheken des lateinischen Westens. Als in der Renaissance die ausführliche Bildbeschreibung der *Tabula Cebetis* wieder rezipiert wurde, entstand auf der Ebene der Darstellungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts zunächst ein erstaunlich breites Spektrum unterschiedlicher und unterschiedlich erfolgreicher Rückübersetzungsversuche des Textes in die Anschauung – bevor die Erfolgsgeschichte des einen Darstellungstyps einsetzte, der im Rückblick diese experimentierenden Anfänge vergessen machen sollte: Bei diesem wurde der in der *Tabula Cebetis* geschilderte Lebensweg durch drei Tore und Zonen hindurch



Abb. 1

Anonym, *Tabula Cebetis*,
Krakau: Hieronymus Vietor, 1519,
Einblattholzchnitt, 38,4×28,9 cm,
London, British Museum, Inv. Nr. E,8.4

und einen Tugendberg hinauf zum Thron der Glückseligkeit als Vogelschau-Perspektive auf drei konzentrische Mauerringe visualisiert, mit dem Ziel im oberen Bildzentrum (Abb. 1). Für die Genese dieses Bildtyps scheint dabei entscheidend, dass es sich bei der frühesten bekannten Darstellung von 1519 wohl um einen Einblattholzschnitt handelt. Denn dieser musste die Struktur der allegorischen Erzählung und die zentralen Protagonisten ohne begleitenden Text – nur mit Hilfe einiger Bildbeischriften – verständlich machen. Wobei eben die dann gefundene, vermeintlich so selbstverständliche Lösung keineswegs die einzige Möglichkeit darstellt, wie die zunächst

erprobten Alternativen zeigen. Im Folgenden werden diese ersten, noch ganz unterschiedlichen Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der *Tabula Cebetis* im Europa der Jahre um 1507 rekonstruiert. Dabei beginnt die Geschichte der Wiederentdeckung zunächst in Rom.

Der griechische Originaltext des *Kebetos Pinax* scheint über den 1440 von Konstantinopel nach Rom emigrierten byzantinischen Kardinal Bessarion erstmals dem dortigen Humanistenkreis bekannt geworden zu sein. Der Renaissance-Leserschaft empfahl sich der Text gleich vierfach als Lehrbuch: durch die Autorität seines vermeintlichen Autors, des Sokrates-Schülers Kebes (Abb. 2), durch seinen didaktischen

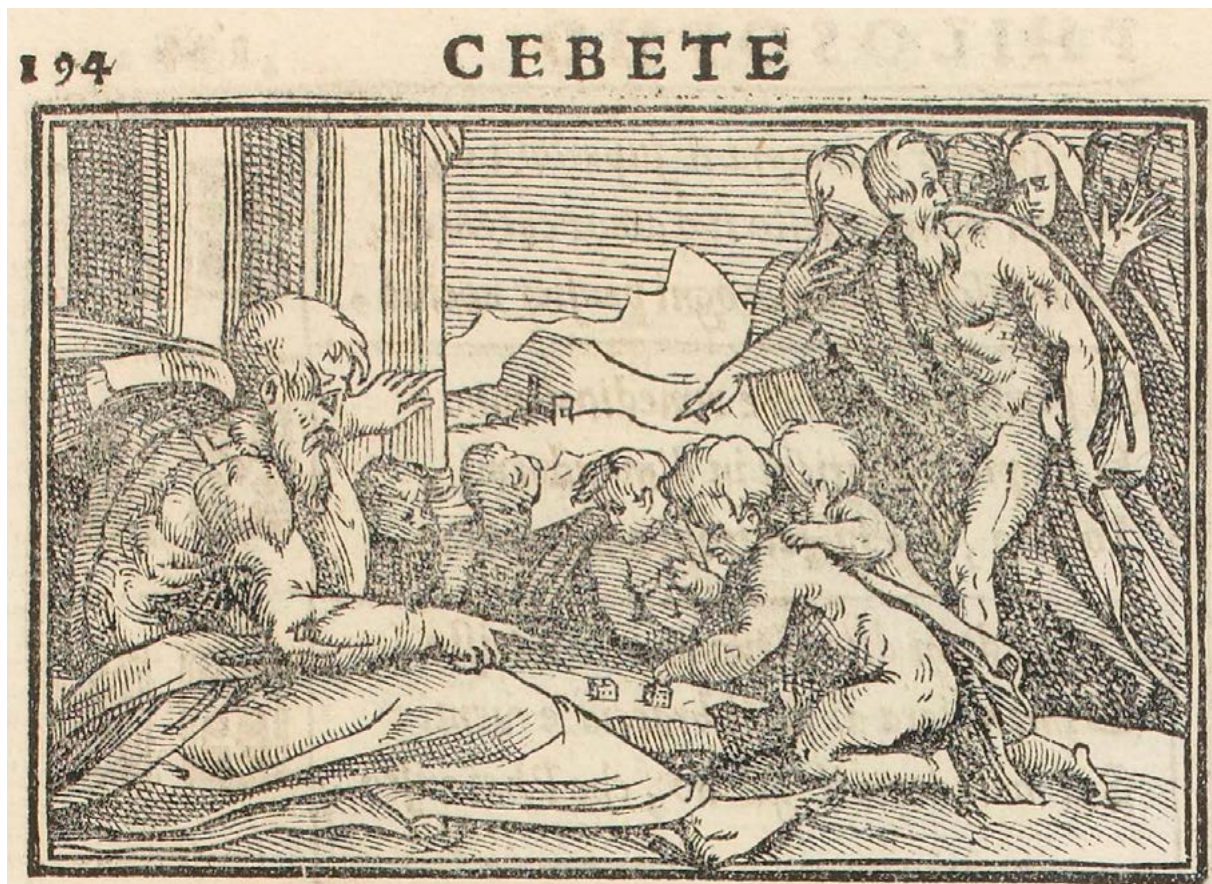


Abb. 2

Anonym, **Porträt des Kebes**, aus Francesco Marcolino, *Le Sorti*, Venedig: Francesco Marcolino da Forli, 1540, 194 Holzchnitt, Paris, Bibliothèque nationale, Sign. RESERVE FOL-BL-954

Inhalt zur richtigen Lebensführung, durch sein einfaches Griechisch und durch seine rhetorisch und mnemotechnisch einprägsame Fiktion, ein weiser Greis erkläre einer Gruppe junger Männer ein zunächst rätselhaftes Gemälde im Tempel des Chronos. Jedenfalls ist der *Pinax* nicht nur bereits 1474 im Bücherverzeichnis des zwei Jahre zuvor verstorbenen Kardinals Bessarion verzeichnet.³ Auch die möglicherweise erste, anonym überlieferte lateinische Übersetzung entstand wohl mit Bezug zu Bessarion, auf jeden Fall aber in Rom.⁴ Die rasche Verbreitung von Abschriften belegt etwa der Umstand, dass Pierleone Leoni 1482 ein Exemplar in seiner an ungewöhnlichen Titeln reichen Bücherliste aufführte: Leoni hatte sich bis 1481 mehrfach länger in Rom (und möglicherweise als Arzt der Kurie im unmittelbaren Umfeld Bessarions) aufgehalten, bevor er als Medizin-Professor nach Pisa berufen wurde und zum Leibarzt von Lorenzo «il Magnifico» de' Medici aufstieg.⁵ Um 1496 erschien dann entweder in Rom oder Venedig die *editio princeps* des *Pinax*, bereits im Jahr darauf in Bologna eine lateinische Übersetzung im Druck. Im nächsten Jahrzehnt sollten mindestens vier weitere Ausgaben mit dem griechischen Originaltext, mit einer lateinischen Übersetzung oder aber mit beiden Sprachfassungen zusammen aufgelegt werden – darunter erstmals auch nördlich der Alpen 1507 in Frankfurt an der Oder die lateinische Übersetzung des Johannes Rhagius Aesticampianus.⁶

Diese Frühgeschichte der Rezeption des Kebe-Textes blieb zunächst aber bildlos.⁷ Das überrascht für eine solche Bildbeschreibung oder *ekphrasis*, lädt diese spezielle Textform doch besonders dazu ein, den Inhalt tatsächlich vor Augen zu stellen. Andere (antike) Texte dieser Art, etwa die sogenannte *Verleumdung des Apelles*, ebenfalls auf Griechisch von Lukian verfasst, waren in den Jahrzehnten um 1500 bei Zeichnern und Malern besonders beliebt.⁸

Nicht so die *Tabula Cebetis*: Die beiden frühesten aus der Neuzeit bekannten, zweifelsfrei auf die *Tabula Cebetis* rekurrierenden Darstellungen stammen erst aus dem Jahr 1507. Damit hören erstaunlicherweise die Gemeinsamkeiten dieser beiden ersten, gleichzeitigen Visualisierungsversuche auch schon auf, von denen einer aus dem deutschsprachigen Raum stammt, der andere – auf Geheiss eines italienischen Humanisten – von französischen Buchmalern realisiert und nach England exportiert wurde. Die trotz der gemeinsamen Textgrundlage unterschiedlichen künstlerischen Interpretationen erlauben so exemplarische Einblicke in unterschiedliche Bildkonzepte, Erwartungen und Wahrnehmungsweisen im Europa des frühen 16. Jahrhunderts.

Im Sommer des Jahres 1507 reist der aus Mantua stammende Humanist Filippo Alberici von Paris nach London und Cambridge. Der Gelehrte war offenbar ausserhalb Italiens auf der Suche nach Anstellung und Förderung. Diese erhoffte er sich vom englischen König Heinrich VII. Im Gepäck hatte er ein in Paris anspruchsvoll illustriertes Manuskript mit einer eigenen lateinischen, teils sehr freien Übersetzung der *Tabula Cebetis* in Hexametern.⁹ Vorangestellt war eine gereimte Widmung an Heinrich, dem Alberici das Manuskript wohl überreichen wollte, wozu es in London aber offenbar nicht kam. Denn in Cambridge fügte er ein weiteres Gedicht auf den Herrscher und einen eigenen Text zum «guten Sterben» an (*De mortis effectibus*), möglicherweise in der Hoffnung, dem König, der just im Sommer 1507 ebenfalls die Universitätsstadt besuchte, doch noch aufwarten zu dürfen. Als sich auch diese Hoffnung zerschlagen hatte, rang sich der Humanist schliesslich zu einer Widmung – explizit nicht des ganzen Manuskripts, sondern nur von *De mortis effectibus* – an Joachim Bretoner durch, den Seneschall von King's Hall in Cambridge (also einen in der sozialen Hierarchie wesentlich tiefer angesiedelten Emp-



Abb.3

Anonymer Buchmaler und Schreiber, erste Seite der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 3r

fänger). Deutlich wird zunächst, dass der erst seit rund zwei Jahrzehnten kursierende antike Text des vermeintlichen Sokrates-Schülers Kebes zur guten Lebensführung als geeignete, Aufmerksamkeit erregende Gabe für einen humanistisch und künstlerisch interessierten Potentaten erschien. Alberici bewies dabei seine Fähigkeiten im Vergleich zum antiken Autor und zu anderen Humanisten-Kollegen durch eine eigene Hexameter-Übersetzung aus dem Griechischen und in einem weiteren

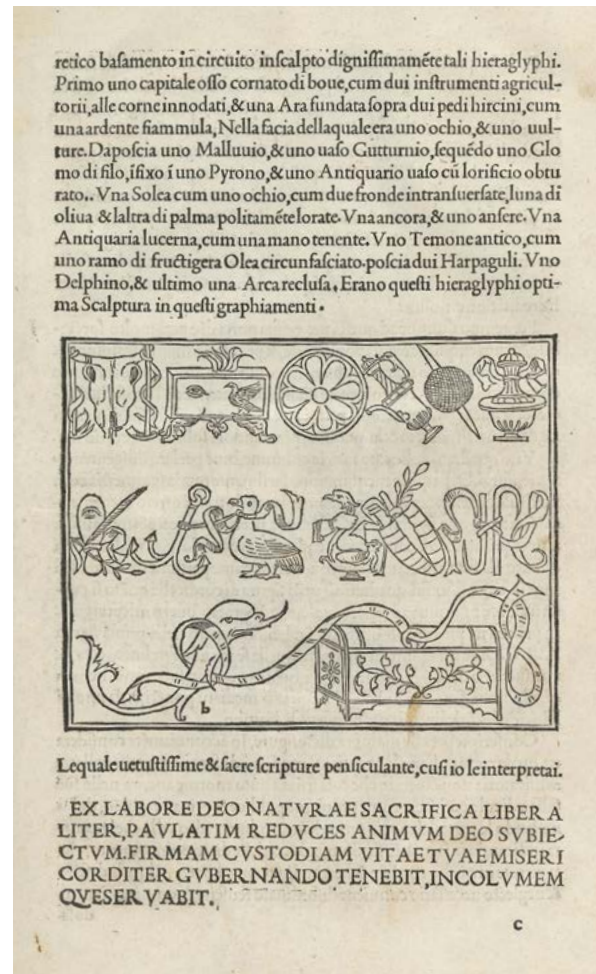


Abb.4

Anonymer Holzschnitzer, **Hieroglyphen**, aus Francesco Colonna (?), *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig: Aldus Manutius, 1499, fol. cr, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. kb-1914-148-21

Schritt, indem er den Kebes-Text, der die richtige Lebensführung zum Thema hatte, durch die gereimte Abhandlung *De mortis effectibus* zum richtigen (christlichen) Beenden des Lebens quasi komplettierte. Alberici setzte bei dem Manuskript aber nicht nur auf den Text, sondern genauso auf die Illustrationen, sechs ganzseitige Tafeln für die *Tabula Cebetis*, eine für *De mortis effectibus* (diese wurde wie der Text nachträglich eingefügt, zwar in Anlehnung an die französischen

Illustrationen der *Tabula*, aber weniger qualitativ), dazu Randschmuck auf den Eröffnungsseiten des Widmungsgedichts an Heinrich und der *Tabula*. Wie sehr sich Alberici dem englischen König als «neuer Kebes», d. h. als moderner Interpret antiker Lebensweisheit und Ratgeber guter Lebensführung anbot, zeigt sich schon daran, dass die erste Seite der *Tabula* mit einer gemalten Rahmung aus verschlungenen Ästen verziert ist und die Initiale «F» von einem astreichen Baum gebildet wird (Abb. 3). Diese ungewöhnliche Schmuckform dürfte als spielerische Allusion auf den Namen Alberici (ital. *alberi* = Bäume) und möglicherweise zugleich als Verweis auf den «dichten und dunklen Wald des Lebens» zu verstehen sein, durch den sich der schon durch seinen Namen Prädestinierte als Führer empfiehlt.¹⁰ Die Kompetenzen eines solchen neuen Kebes betrafen aber nicht nur den Text, sondern mindestens so sehr auch die Bilder und ihre Auslegung: Die Fähigkeiten des Übersetzers der *Tabula Cebetis*, des vermeintlichen Autors und des im Text geschilderten Alten, der den jungen Männern das Gemälde im Tempel des Chronos (bei Alberici: Saturn) erklärt, überlagerten sich im Verständnis der Frühen Neuzeit. Ganz ähnlich wurde etwa im Rom der 1510er Jahre der Sekretär von Agostino Chigi, Cornelio Benigno, der den Besuchern offenbar besonders eindrucksvoll die Wandmalereien in Chigis Villa (heute Villa Farnesina genannt) erklärte, mit dem Alten der *Tabula Cebetis* verglichen.¹¹

Alberici demonstrierte seine besondere Bildkompetenz nicht nur mit seinem Manuskript der *Tabula Cebetis*, sondern indem er ebenfalls um 1506/07 ein Manuskript mit Erläuterungen zu «Hieroglyphen» bei der gleichen französischen Werkstatt in Auftrag gab, die auch seine Übersetzung der Kebes-Tafel illustrierte.¹² Hieroglyphen waren in der Vorstellung der Renaissance eine Bilderschrift, die für die Eingeweihten über alle Zeiten, Sprachen

und Kulturen hinweg die Grundweisheiten des Altertums überliefern konnten. Denn die Bildzeichen galten nicht als willkürliche Erfindungen der Menschen, sondern schienen eine letzte Ahnung der adamitischen Ursprache zu transportieren und eine Einsicht in das Wesen der von ihnen kodierten Sachverhalte zu eröffnen wie keine andere Schrift sonst.¹³ Alberici bezog sich für seine Auflistung teils auf den vermeintlich wichtigsten antiken Text dazu, die *Hieroglyphica* des (spätantiken) Autors Horapollon, übernahm aber noch mehr (nun neu erfundene) Sinnbilder aus der 1499 in Venedig gedruckten *Hypnerotomachia Poliphili* (Abb. 4). Er belies es aber nicht bei dieser Zusammen-



Abb. 5
Anonymer Buchmaler, **Lob auf den «unbesiegten König»**,
aus dem Hieroglyphen-Traktat des Filippo Alberici,
Pergament-Codex, 22 × 14,5 cm,
London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 23r



Abb. 6

Anonymer Buchmaler, Titelbild zu Filippo Albericis *De mortis effectibus*,
Pergament-Codex, 20,5 × 14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 25r



Abb. 7

Anonymer Buchmaler, **Winter**, aus dem Hieroglyphen-Traktat des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 22×14,5 cm, London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 16r

stellung von Bildchiffren und Erläuterungen zu zentralen Konzepten. Der eigentliche Sinn seiner Handschrift ergibt sich aus den neun abschliessenden, ganzseitigen Tafeln, auf denen Alberici vorführt, wie man mit Hieroglyphen neue Inschriften und Botschaften zum Lob königlicher Herrschaft zusammensetzen und für die Ewigkeit festhalten kann (Abb. 5). Das Ganze sollte also als Wörterbuch, (implizite) Grammatik und Anwendungsbeispiel – nämlich als tragbare Sammlung von Ruhmes-Monumenten auf den König – dienen.¹⁴

Sehr wahrscheinlich scheint, dass dieses aufwendig illustrierte Manuskript, das stilistisch mit Albericis *Tabula Cebetis* vergleichbar ist, von Anfang an als Zugabe und Verständnisschlüssel für letztere Handschrift zu verstehen ist, die Alberici dem englischen König überreichen wollte. Eine solche begleitend-explicierende Funktion könnte auch erklären, warum das Hieroglyphen-Manuskript keine eigene Dedikation aufweist. Jedenfalls lassen sich mithilfe von Albericis Hieroglyphen-Lehre die wichtigsten Bildelemente der einen Tafel zu *De mortis effectibus* (Abb. 6) allesamt problemlos ausdeuten: Die öde Landschaft mit Ruinen und aus der Erde brechenden Flammen, in der sich ein Opferaltar mit einer Maske und darüber eine schräg hängende Öllampe, auf der eine Taube sitzt, findet, verweist auf den ›Winter des Lebens‹ und das Erlöschen der Lebensflamme, eine Situation, in der nur der richtige Umgang mit dem Sterben Hoffnung erlaubt (Abb. 7). Das Manuskript zu den Hieroglyphen liefert aber nicht nur die Deutung zur Winterlandschaft, sondern auch zur Lebenslampe. Weitere Bildelemente lassen sich vor diesem Hintergrund eigenständig sinnvoll verstehen und erklären.

Wie immer jedenfalls das Verhältnis beider Manuskripte tatsächlich gedacht war: Der unverkennbar hieroglyphische Charakter der Illustration zu *De mortis effectibus* verdeutlicht, dass auch die einzelnen Bildelemente

der vorangehenden *Tabula Cebetis* als solche hieroglyphischen Sinnbilder ewiger antiker Weisheit verstanden werden konnten. Wobei Alberici mit dieser Sicht nicht allein unter seinen italienischen Humanisten-Kollegen war. Der Bolognese Giovan Battista Pio etwa, der bereits in den 1490er Jahren eine Übersetzung des *Pinax* vorgelegt hatte, beschäftigte sich in einer Publikation von 1496 ebenfalls intensiv mit Hieroglyphen.¹⁵ In seinen *Annotamenta* von 1505 erläutert Pio zudem, dass Kebes sein Werk «philosophisch gemalt» habe («philosophice pingit»), allerdings seinen «bildlichen Kommentar» («graphicum commentum») nicht in allen Elementen als erster erdacht, sondern älteres Wissen (an dieser Stelle geht es sogar um das Alte Testament) aufgegriffen habe.¹⁶ Das sind alles Elemente, die im Sinne einer hieroglyphischen Wissenscodierung zu verstehen sind.

Damit implizieren diese Zusammenhänge und Bemerkungen eine radikale Umwertung des Text-Bild-Verhältnisses, die den bisherigen kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Deutungen zur *Tabula Cebetis* entgangen ist: Zumindest im hieroglyphischen Verständnis der Jahre um 1500 und damit für Alberici ging es nicht darum, den Text des Kebes fakultativ zu illustrieren, sondern der Text, seine Übersetzungen und Kommentierungen können überhaupt nur Versuche einer Annäherung an die in ihrer tiefen Weisheit sprachlich nicht vollkommen erfassbare Bildtafel des Kebes darstellen. Während die antike rhetorische Form der Bildbeschreibung oder *ekphrasis* (zu der die *Tabula Cebetis* aus heutiger Sicht natürlich gehört) kein tatsächliches Vorbild in Malerei oder Skulptur benötigt und fiktive Bilder entwerfen kann, musste im Verständnis der Jahre um 1500 die reine Textfassung der *Tabula Cebetis* ohne Darstellung gemäss dem skizzierten Verständnis von begrenztem Sinnpotential bleiben. Insofern ist die *Tabula Cebetis* eben auch nicht mit



Abb. 8

Anonym, **Imago Vitae Aulicae**, ehemals im Fürstenspiegel für den zukünftigen François I., um 1512/15, Federzeichnung auf Papier, 16,4×21,6 cm, Washington D. C., National Gallery of Art

anderen *ekphraseis* wie der *Verleumdung des Apelles* vergleichbar.

Liegt hierin auch der Grund, warum der Text, der doch in Rom während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts bekannt wurde, überraschenderweise in Italien selbst erst vergleichsweise spät in ein Bild überführt wurde? Nach einem Titelholzschnitt in Anlehnung an die schnell berühmten Entwürfe Holbeins (Kat. 15) und einer um 1538 gemalten, aber verschollenen Grisaille-Tafel des Lambert Lombard haben sich erst ab der Jahrhundertmitte mehrere Beispiele erhalten.¹⁷ Waren sich die italienischen Humanisten und Künstler also

besonders bewusst, dass es sich gar nicht um die Aufgabe des Illustrierens oder Rückübersetzens einer Textvorlage ins Bild handelte, sondern um die eigentlich nicht bewältigbare Herausforderung, das hieroglyphische Sinnbild der *Tabula Ceбетis* mit seiner visuell kodierten alten Weisheit in aller Fülle wiederherzustellen? Selbst als wohl in Rom das einzige bislang bekannte antike, heute wieder verlorene Marmor-Fragment mit einer Darstellung der *Tabula Ceбетis* gefunden wurde, entstanden zwar Nachzeichnungen davon,¹⁸ aber offenbar versuchte niemand, aus diesem Teil ein Gesamt zu rekonstruieren, wie

es sonst bei fragmentierten Antiken geläufig war. Das Bilder-Wissen der *Tabula Cebetis* entzog sich offenbar einem solchen Vorgehen. Im Hinblick auf das Bild-Text-Verständnis dürfte in Italien dagegen wohl die Publikation der *Hypnerotomachia Poliphili* 1499 die nächste Annäherung an das hieroglyphische Bildkonzept darstellen, das mit der *Tabula Cebetis* verbunden wurde.¹⁹

Der Mantuaner Alberici scheint erstmals vor diesem Diskussionshintergrund das Wagnis eingegangen zu sein, Bilder zur *Tabula Cebetis* zu erstellen – freilich ausserhalb Italiens. Der andere humanistische Kontext in Paris, London und Cambridge, möglicherweise auch das an der französischen Tradition komplexer Personifikationen und Allegorien besonders geschulte Publikum, könnten Gründe dafür gewesen sein.²⁰ In diese Richtung liesse sich möglicherweise auch verstehen, dass wenig später – um 1512/15 – der junge französische Thronanwärter, 1515 als François I. gekrönt, ebenfalls einen hieroglyphisch-emblematischen Fürstenspiegel, nun auf Grundlage der *Adagia* des Erasmus, erhielt. Diese Bilderfolge beginnt mit dem Pythagoräischen Y, also ebenfalls zentral mit der Lebensweg-Frage, um wenig später eine Erzählung des Lukian zum *cursus vitae* des Gelehrten (*De mercede conductis potentium familiaribus*), die sich explizit auf Kebes und seine *Tabula* beruft, zu illustrieren. Lukian hatte bereits die Bescheidenheitsformel benutzt, dass sein Text – da ihm weder Apelles noch die anderen grossen Meister der antiken Malerei zur Verfügung gestanden hätten – nur skizziert sei. Und dies lieferte noch für den Fürstenspiegel eine elegante Entschuldigung, warum das Manuskript grossenteils nur gezeichnet und nicht aufwendiger ausgeführt ist (Abb. 8).²¹ Aus dem bislang Gesagten und dem Fehlen jeder Bildtradition folgt jedenfalls eindeutig, dass der Humanist Alberici massgeblich in die Konzeption der Bilderung seiner Kebes-Übersetzung involviert

gewesen sein muss, auch wenn die Ausführung von einer professionellen Miniaturen-Werkstatt in Paris übernommen wurde.

Als Auftakt der über den gesamten Text verteilten sechs ganzseitigen Abbildungen wird zunächst die Rahmenhandlung aufgerufen – eine Schar von Jungen und Männern, denen der Greis mit Hilfe eines Zeigestocks die Bildtafel im gewölbten Eingangsbereich des Heiligtums erklärt (Abb. 9): Diese hängt hoch über dem Portal, schwach sind auf ihr konzentrische Mauerkreise und möglicherweise angedeutete Köpfe erkennbar – allerdings nur, wenn man den Text der *Tabula Cebetis* vorher gelesen hat und weiss, wonach man sucht. Nicht im Text präzisiert ist dagegen, dass es sich um sechs Zuhörer unterschiedlichen Alters handelt, und dass die Tafel als Supraporte aufgehängt ist. Die darauffolgenden vier Bildseiten markieren jeweils den Übertritt in den ersten, zweiten und dritten Mauerkreis mit den jeweiligen «Bewohner:innen» sowie den Zugang zum Gipfel des zentralen Berges. Die ersten drei Stationen sind als isolierte, von einer Mauer umgebene Bereiche dargestellt, eine räumliche Gesamtvorstellung von ihrer Relation zueinander und von dem zu durchschreitenden (Lebens-)Weg ergibt sich daraus nicht. Bevölkert werden die Bildräume – abgesehen von dem alten Genius, der den Weg weist – von Personifikationen und teils auch abstrakten antiken Gottheiten wie den Tugenden oder der blinden Fortuna (Abb. 10). Dagegen bleiben die olympischen Göttergestalten – Apoll, Venus, Amor-Putten, das Flügelpferd Pegasus usw. –, die Alberici abweichend vom

Abb. 9

Anonymer Buchmaler, **Der Greis erläutert den jungen Männern das Gemälde**, aus der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5 × 14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 2v





griechischen Original in seiner Textversion aufruft, im Bild ausgeblendet: Während der *Pinax* im zweiten Mauerring relativ kurz auf die Irrwege der falschen Bildung eingeht, diskutiert Alberici hier zumindest ansatzweise Apoll, die Musen, Inspiration und Liebe als zentrale Themen der humanistischen Bildung der Zeit. Möglicherweise sollte also der visuelle Parcours auf der Bedeutungsebene problemlos mit christlichen Vorstellungen vereinbar sein und das Auge zunächst nicht durch pagane Göttergestalten abgelenkt werden?

Das Ziel, die sechste Tafel, zeigt zentral in einem Garten und eingerahmt von einer kleinen Marmormauer und einer blühenden Hecke den Thron der Tugend (*Virtus*) unter einem Palm- und einem Lorbeerbaum zwischen den Gloriolen von Ewigkeit (*Aeternitas*) und Ruhm (*Gloria*). Am Eingang sitzen Studium in Gestalt eines bärtigen Gelehrten und gegenüber Mars (Abb. 11) – hier tritt also doch ein antiker Gott auf, allerdings in einer ganz un-antikischen Goldrüstung. An diesem letzten Bild wird besonders deutlich, wie sehr sich Albericis *Tabula Cebetis* vom griechischen Originaltext entfernt hat.²² Von der dort geschilderten Glückseligkeit, die einen würdigen Lebensreisenden krönt, sind nur noch einige basale Elemente in die Darstellung übernommen: «Da sitzt doch bei dem Eingangsgebäude eine Frau von in sich ruhender Schönheit auf einem hohen Thron in edler Schlichtheit geschmückt und mit einem überaus schönen Blütenkranz bekränzt?» «So sieht es aus. Das ist die Glückseligkeit,» sagte er.»²³ Alberici macht aus ihr

in seiner lateinischen Version die Tugend auf ihrem Thron (*Sedes Virtutis*). Den Gelehrten und den Kriegsgott Mars ergänzt er, um die Tugend auf das zeitgenössische Herrscherideal von «arma et litterae», von «ex utroque Caesar» hin zuzuspitzen: Der vollendete Herrscher muss gleichermassen Wissen wie aktives (Kriegs-)Handeln beherrschen.²⁴ Im Bild wird diese Vorstellung zentral dargestellt und etwa durch die symbolische Verbindung von Lorbeer- und Palmbaum hinter dem Thron der Tugend noch weiter ausgebaut. Im Hieroglyphen-Traktat hatte Alberici nicht nur erläutert, dass der Palmzweig auf den «Unbesiegten und Starken» hinweise. Lorbeer- und Palmzweig mit Schwert und Krone stehen dort für den Triumph (Abb. 12). Zugleich evoziert der Lorbeer als Baum des Apollo immer auch dessen intellektuelle und musische Zuständigkeit. Die hieroglyphischen Sinnbilder in Albericis *Tabula Cebetis* versuchen – das wird auch an diesem Beispiel deutlich –, eine Fülle visueller Bedeutungsdimensionen und Wissensbezüge zu entwickeln, die der Text nur unvollständig aufrufen kann.

Bei einem solchen hieroglyphischen Bildverständnis ist jeder einzelne Raumbereich, ja jedes einzelne Bildelement als Sinnträger so wichtig wie die übergreifende Raum- und Bildorganisation und der Gesamtzusammenhang. Um diese entscheidende Fülle der Personifikationen und Bildchiffren erkennbar zu machen, wurden die Szenen auf die einzelnen Mauerringe und Stationen reduziert. Auf eine perspektivische Darstellung der Gesamtanlage, die das Durchschreiten, den «Lebensweg» erkennen und visuell nachvollziehbar machen würde, verzichtete Alberici dagegen, sieht man von der winzigen Gesamtdarstellung über dem Eingang zum Tempel einmal ab. Diesen Zusammenhang konnte in seiner Wahrnehmung offenbar der Text stiften.

Ganz anders konzipiert ist dagegen die zweite, im gleichen Jahr 1507 der Öffentlichkeit

Abb. 10

Anonymer Buchmaler, **Erster Mauerring**, aus der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 6v



Abb. 11

Anonymer Buchmaler, **Thron der Tugend**, aus der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 20v

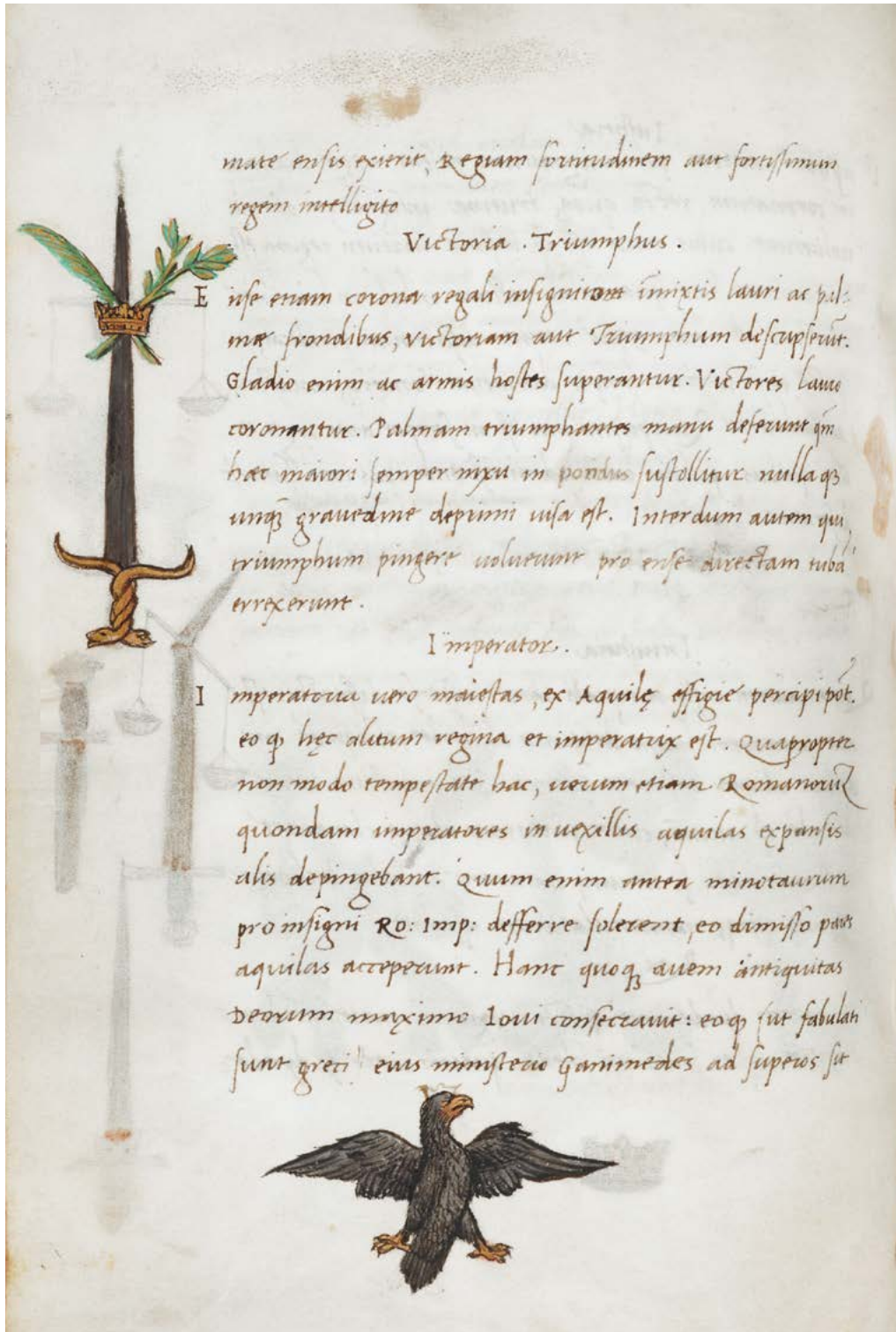


Abb. 12

Anonymer Buchmaler und Schreiber, **Hieroglyphen-Traktat** des Filippo Alberici,
Pergament-Codex, 22×14,5 cm, London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 5v



Abb. 13

Titelblatt zu *Tabula Ceбетis philosophi socratici cum Iohannis Aesticāpiani Epistola*, Frankfurt/Oder: Lamperter und Murrer, 1507, Holzschnitt

präsentierte Darstellung der *Tabula Ceбетis*. Es handelt sich um einen ganzseitigen Holzschnitt zu Beginn der in Frankfurt an der Oder gedruckten lateinischen Übersetzung des Johannes Rhagius Aesticampianus (Abb. 13).²⁵ Auf einen Blick erkennbar ist hier eine Wegsituation durch drei Mauerringe hindurch und zu einer Anhöhe hinauf. Eigenständige Zutat der Illustration ist die Differenzierung der Mauern, die immer schwieriger zu überwinden sind: vom Lattenzaun im Vordergrund über eine Mauer aus groben Blöcken bis zu einer hohen Stadtmauer mit Turm und Zinnen. Trotz der grossen, teils wenig übersichtlichen Menge von knapp 60 auf diese Ringe verteilten Personen konnten die zeitgenössischen

Betrachter die nackten (nur männlichen?) Figuren im Vordergrund vor dem Eingang von den weiblichen Personifikationen – etwa der Fortuna mit Rad auf einer Kugel links – und verschiedenen Versucherinnen hinter den Mauern wohl unterscheiden. Im Hintergrund gelingt einer Figur ein mühsamer Aufstieg und eine Krönungsszene deutet das Ziel an. Ohne weitere Beschriftungen und präzisere Attribute aber ist der genaue Sinn des Ganzen nur mit und nach Lektüre des Textes zu erfassen. Das Einfügen identifizierender Beschriftungen in späteren Illustrationen ab 1519 sollte dann Abhilfe für diese Schwierigkeit schaffen. Deutlich wird im Vergleich jedenfalls, dass der Holzschnitt von 1507 ein den genau gleichzeitigen Buchmalereien Albericis diametral entgegengesetztes Bildkonzept verfolgt. Hier geht es nicht um hieroglyphische Bildchiffren und Sinnfülle, sondern darum, die im Text geschilderte Wegsituation mit ihrer Vielzahl an Personifikationen und Aspekten visuell erfassbar zu machen: Geboten wird ein nachvollziehbarer Parcours, eine mnemotechnische Hilfestellung wohl auch für die verschiedenen Stationen und ein einleitender, neugierig machender Überblick über das Gesamtthema, das der folgende Text entfaltet.

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts finden sich dann zwar in Frankreich und in der niederländischen Tradition noch einige Beispiele – Emblembücher, Tapisserien (Abb. 14), Gemälde – für den isolierend-hieroglyphischen Darstellungsmodus.²⁶ Vor allem aber tritt die Vogelflug-Gesamtschau auf die drei Mauerringe der *Tabula Ceбетis* ihren überwältigenden Siegeszug durch Europa an. Dabei erlauben die zunehmende Verfeinerung der Holzschnitttechnik, dann der Kupferstich, aber auch grossformatige Gemälde immer mehr Details und damit auch hieroglyphische Elemente in diesen Darstellungsmodus zu integrieren. Was dieser Beitrag rekonstruieren wollte, ist die experimentelle Anfangssituation



Abb. 14

Anonym, **Der Garten der falschen Lehren aus der Tabula Cebetis**, französische Tapisserie, um 1550–80, 280,7×388,9 cm, New York, Metropolitan Museum

dieser Bilder und die unterschiedlichen Intentionen ihrer Erfinder vor dieser einen Erfolgsgeschichte: 1507 führte in Europa der Text der *Tabula Cebetis* im Wettstreit der Humanisten und Künstler zu zwei ganz unterschiedlichen Bildkonzepten und Wahrnehmungsweisen. Die Frage nach hieroglyphischem versus orientierendem Darstellungsmodus betraf dabei zugleich die Frage nach dem Verhältnis Text

und Bild, wobei der «Schriftbildlichkeit» der Hieroglyphe eine allen anderen Schriftformen überlegene epistemische Erkenntnis- und Vermittlungsfunktion zugewiesen wurde. Die Paradoxie besteht darin, dass der enorme Erfolg des orientierenden Darstellungsmodus für die *Tabula Cebetis* zugleich wieder den Sieg des Textes über das Bild bedeutete.

- 1 Grundlegend Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalet ist»*. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973; *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005; zum Kontext George Hugo Tucker, *Homo Viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Genf 2003.
- 2 Während die erste italienische Übersetzung genau dem Original des Diogenes folgt, *Le vite de gli illustri filosofi di Diogene Laertio*, Venedig: Vicenzo Vaugris, 1545, fol. 56v, schreiben die späteren illustrierten Auflagen, dass keine Schrift des Kebes bekannt sei, s. *Delle Vite De' Filosofi Di Diogene Laertio, Libri X*, Venedig: Bertoni 1606, fol. 19r.
- 3 Lotte Labowski, *Bessarion's Library and the Bibliotheca Marciana*, Rom 1979, Nr. 611; heutige Signatur ist ms. Marc. Gr. 381; insgesamt Stefano Benedetti, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Rom 2001.
- 4 Zu dem Manuskript, dessen jüngster Eintrag 1488 datiert ist, Chauncey E. Finch, «The Translation of Cebes' *Tabula* in codex Vaticanus Latinus 4037» in *Transactions and Proceedings of the American Philological Society* 85 (1954), 79–87; zum Bessarion-Bezug John Monfasani, «Platina, Capranica and Perotti. Bessarion's Latin Eulogists and his Date of Birth» in *Bartolomeo Sacchi il Platina*, hg. v. Augusto Campana und Paola Medioli Masotti, Padua 1986, 97–136, hier 113, Anm. 62.
- 5 Léon Dorez, «Recherches sur la bibliothèque de Pier Leoni, médecin de Laurent de Médicis» in *Revue des bibliothèques* 4 (1894), 73–83 und 7 (1897), 81–106; José Ruysschaert, «Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni, médecin de Laurent le Magnifique» in *Bullettin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 5, 46 (1960), 37–65.
- 6 Cora E. Lutz, «Ps. Cebes» in *Catalogus Translationum et Commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hg. v. F. Edward Cranz, Bd. 6, Washington D. C. 1986, 2–14; Gerard J. Boter, «Ps. Cebes. Addenda et corrigenda» in *ebd.*, hg. v. Virginia Brown, Bd. 9, Washington D. C. 2011, 247–249.
- 7 Zu einer möglichen Adaptation auf einer zypriotisch-byzantinischen Ikone um 1500 s. Michael B. Trapp, «On the Tablet of Cebes» in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 41 (1997) Suppl. 68 «Aristotle and after», 159–178.
- 8 David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven und London 1981; Jean M. Massing, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strassburg 1990.
- 9 British Library, MS Arundel 317; dazu David Rundle, «Filippo Alberici, Henry VII and Richard Fox. The English Fortunes of a Little-Known Italian Humanist» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 68 (2005), 137–155.
- 10 Für die Bedeutung von Wald-Metaphern für Lebensführung und Herrschaft s. etwa Brooke H. Findley, «The King's Tree Body. The Taming of the Wilderness and the Ecology of Kingship in *Perceforest*» in *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 46 (2016), 233–262.
- 11 Stefano Benedetti, «La *Cebetis Tabula* e Giovan Battista Pio tra «vocabuli exquisiti» e *curiositas erudita*» in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, hg. v. Stefano Colonna, Rom 2004, 183–207, hier 183f.
- 12 British Library, Royal MS 12 C iii; dazu Sonja Drimmer, «The Hieroglyphs of Kingship. Italy's Egypt in Early Tudor England and the Manuscript as Monument» in *Memoirs of the American Academy in Rome* 59/60 (2015/16), 255–283.
- 13 Brian Curran, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago u. a. 2007; zum grösseren Kontext Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015.
- 14 Für ein weiteres unmittelbar vorausgehendes Anwendungsbeispiel von Hieroglyphen neben der *Hypnerotomachia Poliphili*, s. Charles Dempsey, «Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's *Saint Mark Preaching in Alessandria*» in *Hermeticism and the Renaissance*, hg. v. Ingrid Merkel und Allen G. Debus, Washington D. C. u. a. 1988, 342–365.
- 15 Giovanni Battista Pio, *Cebetis tabulae interpretatio desultoria*, Roma, Biblioteca nazionale, cod. II. 1072; ders., «Quid oculus Iustitiae & de Ieroglyphicis nonnulla nec fastidienda nec inscita» in ders., Filippo Beroaldo u. a., *Annotiones centum*, Brescia: Bernardinus Misinta für Angelus Britannicus 1496, fol. s^{r-v}; dazu Benedetti 2004 und zur Person insgesamt Daniele Conti, Art. «Pio, Giovanni Battista» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 84, Rom 2015, 87–91.
- 16 Giovanni Battista Pio, *Annotamenta*, Bologna: Ioanes Antonius Platonius de Benedictis, 1505, fol. M1v–M3r: «Commentum Cebetis de Pithe nobis errores poculo stillante detortum esse ex sacris literis. Cap. c.».
- 17 Schleier, *Tabula Cebetis*, 40–44.
- 18 Zu den beiden bekannten Nachzeichnungen von Giovanni Battista Dosio (diese vermutlich aus den 1560er Jahren) und Giulio Clovio s. Schleier, *Tabula Cebetis*, 85–86 und 94. Nicht überlegt wurde offenbar bisher, ob ein Exemplar der sog. *Tabulae Illiaca*, deren erster Quellen-Nachweis allerdings erst aus dem 17. Jahrhundert stammt, eine Rolle für die Visualisierung der *Tabula Cebetis* gespielt haben könnte.
- 19 Im Kontext hier nur Rafael Arnold, «Die Grenzen des Dar- und Vorstellbaren. Bild und Text in der *Hypnerotomachia Poliphili*» in *Letteratura & arte* 8 (2010), 139–155.
- 20 Zusammenfassend Cornelia Logemann, *Prinzip Personifikation. Frankreichs Bilderwelt im europäischen Kontext von 1300 bis 1600*, Heidelberg 2022.
- 21 Jean-Michel Massing, *Erasmian Wit and Proverbial Wisdom. An Illustrated Moral Compendium for François I. Facsimile of a Dismembered Manuscript with Introduction and Description*, London 1995, 67–69 (zu fol. 3v–4r); darauf folgte in dem heute zerteilten Manuskript die *Verleumdung des Apelles*.

- 22 Die bisher eingehendsten Analysen der Bilder bei Sandra Sider, «Interwoven with Poems and Picture. A Protoemblematic Translation of the Tabula Cebetis» in *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference, 11–14 August 1987*, hg. v. Bernard F. Scholz, Michael Bath und David Weston, Leiden 1990, 1–17; David R. Carlson, *English Humanist Books. Writers and Patrons, Manuscript and Print, 1475–1525*, Toronto 1993, 20, 22–36, 167–68 und 171–74.
- 23 Zit. nach Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes*, 68–111, 90–91.
- 24 Claudia Brink, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München u. a. 2000.
- 25 Dazu bislang am ausführlichsten Cora E. Lutz, «Aesticampianus' Edition of the Tabula Attributed to Cebes» in *The Yale University Library Gazette* 45/3 (1971), 110–117; Schleier, *Tabula Cebetis*, 9–14.
- 26 Zu Gilles Corrozet's *Les Emblemes du Tableau de Cebes* (1543), einer Gemäldeserie von Lambert Sustris und einer Folge französischer Tapisserien aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, s. Schleier, *Tabula Cebetis*; Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1985, Bd. 1, 260–267.

I. Fülle und Vergänglichkeit – Barock in Bern



Fülle und Vergänglichkeit, Reichtum und Armut. Fortuna in der visuellen Kultur des Berner Barock

Urte Krass

Das Ende der Fortuna

Die Berner Kebes-Tafel enthält eine der letzten Darstellungen der Glücksgöttin Fortuna. Das legt jedenfalls die jüngere Forschung zur Rezeption der antiken Gottheit in der Neuzeit nahe. Nach 1640, so schreibt Peter Vogt, seien kaum noch Bilder der Fortuna entstanden, und gegen 1670 sei die Glücksgöttin dann auch aus der Welt der Literatur verschwunden.¹ Fast zweitausend Jahre lang war der Zufall als intrinsisches und unausweichliches Element menschlichen Lebens dargestellt worden – als *tyche* oder eben als Fortuna.² Diese klassische Tradition sei nun vorbei gewesen. Allerdings, so Vogt, ging dem endgültigen Tod der Fortuna eine letzte Blüte seit etwa 1580 voraus. Bis 1640 hätten sogar Künstler der ersten Reihe noch eine beträchtliche Zahl von Fortuna-Bildern geschaffen, danach nur noch wenige namenlose – und anschliessend versiegte der Bilderstrom dann komplett. Vogt identifiziert fünf historische Trends, die zum Verschwinden der Fortuna geführt hätten:

Zum einen erreichte das wissenschaftliche und philosophische Streben nach Gewissheit in den 1630er Jahren seinen Höhepunkt. Zudem führte die post-reformatorische Ablehnung des Zufalls zur Verankerung der Prädes-

tinationslehre im Protestantismus. Nach den krisenreichen Anfängen des 17. Jahrhunderts mündete – drittens – das Ringen um Stabilität auf politischer Ebene in der Folge des Westfälischen Friedens in neuer politischer Klarheit in Europa. Viertens wurde die aus der Renaissance stammende Überzeugung, dass der Mensch durch seine Tugenden und sein Handeln in der Lage sei, der wankelmütigen Fortuna beizukommen, im Zuge einer so genannten Gegen-Renaissance zu Beginn des 17. Jahrhunderts von der katholischen Kirche nicht mehr gebilligt. Und fünftens schliesslich brachte die Sozialdisziplinierung der Gesellschaft mit ihren umfassenden Regelwerken für öffentliches und privates Verhalten rational kalkulierende, zur Selbstdisziplin fähige Individuen hervor, deren Mentalität keine Mehrdeutigkeiten und Ungewissheiten im Leben mehr duldete.

Diese historischen Trends führten laut Vogt zur Entstehung von zwei Versionen der Moderne: Die frühere rechnete noch mit der Existenz der Fortuna, während die spätere – die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum massgeblichen Paradigma wurde – den Glauben an einen die Welt regierenden Zufall als prämodernes Phänomen diskreditierte und zu überwinden versuchte.

In der Berner Kebes-Tafel ist Fortuna nicht nur anwesend, sondern sie ist die eigentliche Protagonistin. Bei all den vielen Menschen und Personifikationen – mehr als 200 Figuren bevölkern das Bild – fällt der Blick der Betrachter:innen zuerst auf sie, auch wenn sie leicht exzentrisch platziert ist. Das liegt vor allem daran, dass Fortuna in ihrer Nacktheit und auch durch das hellblaue Tuch, das ihren Körper umflattert, aus dem Wimmelbild heraussticht. Auf ihrer Kugel überragt sie zudem die zu ihren Füßen versammelte Menge. Ihr nach vorn wehendes blondes Haar und ihre balancierende Körperhaltung machen sie zur dynamischsten Figur im Bild. Hell leuchtet ihre Haut, und auch die schimmernden Gold- und Silbermünzen, die sie mit ihrer linken Hand unters Volk wirft, ziehen die Blicke auf sich. Durch die Farbigkeit der Figuren konnte der Maler Joseph Plepp den Blick der Betrachter:innen in anderer Weise lenken, als dies Hendrick Goltzius in der gestochenen Vorlage durch Setzung von Hell-Dunkel-Kontrasten möglich gewesen war.³ Evident ist in beiden Versionen, dass das eigentliche Ziel, nach dem alle Menschen streben sollten, nämlich *Salus*, die Glückseligkeit, so klein im Hintergrund in ihrem Tempel dargestellt ist, dass sie auf visueller Ebene nicht im geringsten mit der Fortuna konkurrieren kann. Deren austeilende Linke berührt beinahe den Himmelsglobus im zweiten Mauerring, der hier als Attribut der Astrologen zur Darstellung kommt. Direkt daneben steht ein kleinerer Erdglobus als Arbeitsgerät des Geometers. Visuell wird so die Kugel, auf der Fortuna balanciert, mit Himmel und Erde verbunden, was ihren allumfassenden Herrschaftsbereich definiert. Wenn wir in der Berner Kebes-Tafel also ein spätes Zeugnis der letzten Blüte der Fortuna in der bildenden Kunst vor uns haben, dann wird sie hier umso mächtiger inszeniert. Im Folgenden soll der gesellschaftliche und kulturhistorische Kontext skizziert werden, in welchen sich die Fortuna-Ikonografie in

der Schweiz und speziell in Bern im 17. Jahrhundert einfügt. Gemalt wurde die Berner Kebes-Tafel 1633, wohl im Auftrag des späteren Landvogts und Berner Grossrats David von Büren (1614–1659) anlässlich von dessen Hochzeit mit Margaretha von Bonstetten. Das Bild dürfte zunächst im Rittersaal des Schlosses Vaumarcus am Neuenburgersee gehangen haben. Im Jahr 1689 schenkte es der Sohn des Auftraggebers, Johann Carl von Büren, der Berner Stadtbibliothek. Das grosse Gemälde fand dort in den Räumen der reformierten Theologieschule seinen Platz.⁴ Hier hatten die Theologiestudenten die Fortuna stets vor Augen und konnten über die (christlichen) Implikationen dieses antiken Konzepts reflektieren. Wie ging man aber sonst in Bern im Laufe des 17. Jahrhunderts mit den Launen der Fortuna um? Lässt sich aus den Bildern, die sich erhalten haben, etwas darüber erfahren, ob die Berner:innen der Lehre der Kebes-Tafel folgten? Wie zeigen sich Reichtum und Glück in der Bilderwelt – und wie Armut und Unglück? Erlauben die sichtbaren Zeugnisse einer Auseinandersetzung mit Präsenz und Absenz von Fortunas Gaben Rückschlüsse auf Haltungen und Mentalitäten der Menschen, aus deren Mitte diese Bilder hervorgingen?

Der Segen des Landes

1696 wurde die grossformatige Radierung mit dem Titel *Bern die Haupt Statt in Nüchtland* veröffentlicht (Abb. 1).⁵ Wilhelm Stettler hatte die Vorlage gezeichnet, Johann Meyer übertrug sie in den Druck. In einer Wolke über der Stadtansicht schwebt Fama mit Siegespalme und Posaune und verbreitet den Ruhm der Stadt Bern, deren Wehrhaftigkeit unten im Text herausgestellt wird. Im Vordergrund grasen Schafe und Kühe, rechts beackern Bauern mit Hacken und einem Pferdepflug den Erdboden (Abb. 2). Direkt neben ihnen lustwandelt eine



Abb. 1

Wilhelm Stettler/Johann Meyer, **Bern die Haupt Stadt in Nüchtland**, nach 1682, Radierung, Bild 22,9×67,2 cm, Blatt 25,7×67,9 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. S 4716

vornehm gekleidete Familie, die Tochter hält zum Schutz gegen die Sonne einen grossen Schirm über ihren Kopf. Der Zusammenhang von städtisch-verfeinerter Lebensart und harter Arbeit auf dem Felde, er hätte augenfälliger nicht gemacht werden können. Der Text unten endet mit der Bitte, Gott möge dieser Stadt weiterhin gnädig sein, sie beschützen und «in wolstand sie bewahren».

Dass der Wohlstand der Stadt und Republik Bern in besonderem Masse vom Ertrag der Landwirtschaft abhing, wird auch in Joseph Werners berühmter *Allegorie auf Bern* von 1682 verdeutlicht (Abb. 3). Hier sitzt eine nackte Frau zu Bernas Füßen und schaut devot zu ihr auf, die Scham mit einem glänzend blauen Tuch bedeckt. Ihr geflochtenes Haar ist mit einem Blumenkranz geschmückt, sie sitzt



Abb. 2

Wilhelm Stettler/Johann Meyer, **Bern die Haupt Stadt in Nüchtland** (Detail)



Abb. 3
Joseph Werner, **Allegorie auf Bern**, 1682, Öl auf Holz, 160×152 cm,
Bern, Bernisches Historisches Museum

neben einem goldenen Füllhorn, dessen Inhalt sich nach vorn in den Betrachtterraum ergiesst: Ähren, helle und dunkle Weintrauben, Äpfel, Birnen, Pflaumen, Feigen, Pfirsiche und Kirschen hat der Maler auf der untersten Steinstufe und auf Augenhöhe der Betrachter:innen ausgebreitet. In der Sitzenden dürfen wir wohl eine Personifikation des Umlandes der Stadt Bern erkennen, das durch die agrarischen Erträge entscheidend zur Prosperität der Republik beitrug. Sie reicht der Herrin der Stadt einen *Pileus* an. Dabei handelt es sich um eine Kopfbedeckung, die in der Antike die freigelassenen Sklaven trugen.⁶ Das landwirtschaftlich produktive Umland unterstellt sich hier gänzlich der Republik: Es gibt den *Pileus* als Zeichen seiner Freiheit an die mächtige Berna ab. Dass dies vielleicht nicht ganz freiwillig geschieht, wird durch den Bären angedeutet, der die nackte Frau am Arm packt und sie festhält. Die Sitzende ist aber mehr als nur eine Personifikation des Agrarsektors oder des Umlandes, denn sie hat noch ein goldenes Ruder quer über ihren Unterkörper gelegt: Füllhorn und Ruder sind klassische Attribute der Fortuna. Bern – in Gestalt des zupackenden Bären – stellt hier sicher, dass der Republik das Glück hold und die Bevölkerung weiterhin mit reicher Ernte gesegnet bleibt. Mit Hilfe der bärenstarken Berna und dem rechten Glauben, der als weitere weibliche Personifikation hinter der Protagonistin auftaucht, meinte man den Wohlstand sichern zu können, das jedenfalls suggeriert das Werner'sche Gemälde, das bis in die 1830er Jahre in der Burgerstube des Berner Rathauses hing.⁷ Das gute Geschick wird im Bild gebannt, ein historischer Moment der zugewandten Fortuna für die Betrachter:innen in Dauer überführt.

Joseph Werners Bern-Allegorie von 1683 ist damit ein erster Gegenbeweis zur These vom unwiderruflichen Verschwinden der Fortuna aus den Künsten. Die Glücksgöttin balanciert bei Werner allerdings weder auf ihrer Kugel

noch dreht sie ihr Rad, sondern sie hat Füllhorn und Ruder als Attribute. Die Göttin taucht hier als *Fortuna Redux* auf, eine Variante aus der Römischen Kaiserzeit, die als Garantin der glücklichen Rückkehr von langen Reisen das Steuerruder bei sich trug.⁸ In dieser Gestalt gerät der Aspekt der Unvorhersehbarkeit der Zu- oder Abwendung der Fortuna aus dem Blick; visualisiert wird nur noch die Glücksverheissung. Das Füllhorn ist ausserdem auch das Attribut von Überfluss (*Abundantia*), Glückseligkeit (*Felicitas*) und Frieden (*Pax*), Überschneidungen mit diesen Personifikationen waren vermutlich beabsichtigt. Zudem erfährt sie eine spezifische Akzentuierung: Sie wird in eins gesetzt mit der Landwirtschaft, der Existenzgrundlage der Stadt und Republik Bern. Fortuna-Forschenden ist aufgefallen, dass die Göttin in den Jahrzehnten vor ihrem konstatierten visuellen und literarischen Tod zunehmend «kommerzialisiert» wurde.⁹ So gab Guido Reni ihr eine schnöde Geldbörse in die Hand und beraubte sie somit ihrer ansonsten sehr viel breiteren Möglichkeiten der Zuwendung (Abb. 4). Jahrhundertlang hatte sie nicht nur mit Münzen um sich geworfen, sondern auch mit anderen ersehnten Gütern – so sehen wir in der Kebes-Tafel auch einen Säugling durch die Luft fliegen, einen Wappenschild als Zeichen gesellschaftlichen Aufstiegs sowie Krone, Zepter und Bischofsstab als Insignien politischer Macht. Für das Berner Rathaus malte Joseph Werner allerdings weder eine solcherart breit aufgestellte noch eine auf Geldfluss fixierte, sondern eine durch und durch «agrarisierete» Fortuna. Das «gute Geschick», hier sind es die reichen Gaben des Ackerlandes.¹⁰ Joseph Werner diversifiziert die Ikonografie der Figur und bündelt die Vielfalt der möglichen Assoziationen. Den Aspekt des Wankelmuts der Fortuna lässt er dabei jedoch nur noch im zupackenden Bären anklingen, der dafür sorgen soll, dass das Glück der Republik Bern treu bleibt.

Der landwirtschaftliche Ertrag wurde im 17. Jahrhundert auch in Stilleben ausgebreitet, einer Gattung, die seit den 1630er Jahren in Bern Einzug gehalten hatte.¹¹ Die frühesten Berner Stilleben stammen von Joseph Plepp und waren, ihrem Format nach zu urteilen, für die Wände kleinerer Esszimmer in Stadtwohnungen bestimmt (siehe Kat.1). In der zweiten Generation schuf Albrecht Kauw für die inzwischen entstandenen repräsentativen



Abb. 4

Simone Cantarini, genannt Il Pesarese, nach Guido Reni, **Fortuna**, 1630–1648, Radierung, 23,7×14,4 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2159

Landsitze grossformatige Exemplare als riesige Schauauslagen dessen, was das Land der Besitzer hergab. Als «Schlüsselwerk der Berner Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts» gilt Kauws mehr als drei Meter breites Gemälde *Segen des Landes* für das Schloss Toffen von 1662.¹² Mit naturwissenschaftlicher Akribie gibt der Maler hier eine Vielzahl von Früchten und Gemüsesorten wieder, gewissermassen als eine Inventaraufnahme aller damals im Laufe eines Jahres auf dem Landgut des Auftraggebers geernteten Nahrungsmittel sowie gelungener Geflügelzüchtungen.

Die bernische Stillebenmalerei sei, schreibt Georges Herzog, «von einer schlichten Ehrlichkeit».¹³ Das stimmt insofern, als wir hier keine Prunkstilleben finden, wie man sie aus den Niederlanden kennt. Bei Joseph Plepp verweisen lediglich einige wenige Details wie Damasttisch Tuch, Besteck und Geschirr darauf, dass sich hier ein «Oberschichtshaus» seiner selbst versichert.¹⁴ Andererseits schreibt derselbe Autor, dass der Aufreihung der Früchte der Erde und der gejagten Tiere, wie sie Albrecht Kauw inszeniert, eben auch Statussymbolcharakter zukommen kann, dann zum Beispiel, wenn eine Melone zur Darstellung kommt, die in und um Bern noch als recht exklusive Frucht gesehen wurde.¹⁵ Und überhaupt seien natürlich nicht «karge Mahlzeiten der breiten Bevölkerung» ins Bild gesetzt worden, sondern «Lebensmittelpräsentationen aus den Speisekammern einer relativ vermögenden Oberschicht».¹⁶ Herzog vergleicht die agrarischen Experimente der Berner und ihre Darstellung in den Stilleben mit der Anlage von Raritätenkabinetten und deren Zurschaustellung an Fürstenhöfen und im Grossbürgertum.¹⁷ In der *Vorratskammer mit Salm* (Kat. 1, Abb. 1b) behandelt Kauw die Objekte malerisch wie Preziosen, indem er den Bündeln toter Vögel, dem Hasen, dem im Vordergrund liegenden Fisch und den verschiedenen Obst- und Gemüsesorten eine emailar-

tige Oberfläche verleiht.¹⁸ In einem weiteren Vorratskammerbild verdoppelt Kauw die ausgestellten toten Hasen und die toten und lebenden Vögel, um der Demonstration ausserordentlichen Jägerglücks und grosser Fülle noch mehr Nachdruck zu verleihen.¹⁹

Und dennoch – gerade im Vergleich zu anderen Kunstlandschaften, vor allem natürlich den niederländischen – zeugen Kauws Vorratskammerpräsentationen und auch die kleineren Mahlzeiten- bzw. Jahreszeiten-Stilleben von Plepp und Dünz (Kat. 1, Abb. 1a und 1c) von einer Zurückhaltung in der Zurschaustellung von Reichtum, die spezifisch für die Stillebenmalerei im Schweizer Barock ist. Georges Herzog trifft einen zentralen Punkt, wenn er meint, beim Betrachten der Kauw'schen Gemälde entstehe «viel eher der Eindruck einer trockenen, enzyklopädischen Auflistung als jener der Freude des Menschen an der Fülle der Gaben».²⁰ Womöglich zeigt sich hier die von Kebes geforderte Geisteshaltung des Gleichmutes vor den Gaben der Fortuna? Was sie geschenkt hat, die Glücksgöttin, wird hier interessiert, aber nüchtern betrachtet, vermessen und im Gemälde als Momentaufnahme festgehalten. Der Inhalt von Fortunas Füllhorn wird nicht prunkend in dramatisch inszenierten Kompositionen überhöht. In Albrecht Kauws Gemälden geht es vielmehr um die exakte Erfassung der agrarischen Produktion des jeweiligen Landsitzes. Insofern herrscht hier ein dokumentarischer, ein buchhalterischer Gestus vor. Aus den Bildern spricht eine staunende Wertschätzung und vielleicht auch das Wissen darum, dass Ernte und Jagdglück im nächsten Jahr dürftiger ausfallen könnten. Da war es ratsam, einmal alles im Bild festzuhalten – als Bezugsgrösse für die Folgejahre, denn man wusste um die Flüchtigkeit auch des agrarischen Reichtums.²¹

Die Republik Bern war vom militärischen Geschehen während des Dreissigjährigen Krieges (1618–1648) kaum betroffen, sie konnte im

Gegenteil sogar Gewinn aus diesem Krieg ziehen. Vor allem die Landwirtschaft profitierte während dieser Zeit von den hohen Exporten. Als diese gegen Kriegsende einbrachen und die Preise fielen, war das ein Schock für die vielen Berner:innen, die in der einen oder anderen Form mit der Landwirtschaft, dem ökonomischen Leitsektor der frühneuzeitlichen eidgenössischen Wirtschaft, verbunden waren.²²

Kleidung und Luxus

Noch zahlreicher als Stilleben befanden sich in den Stadthäusern und auf den Landsitzen des 17. Jahrhunderts Porträts. Sie waren bei weitem die beliebteste Bildgattung.²³ Die Berner Eliten nutzen Porträts in grossem Stil als Möglichkeit der Selbstdarstellung und – ja – auch, um ihren Reichtum zu zeigen.²⁴ In den 1620er Jahren war es der Maler Bartholomäus Sarburgh, um dessen Porträts die Auftraggeber:innen miteinander konkurrierten.²⁵ Einerseits war «optische Distinktion» wichtig, andererseits waren die Porträtwilligen eingebunden in ein System aus Zwangsverordnungen. So schreibt Hans Rudolf Reust: «Die Kenntnis ausländischer Mode und die ökonomischen Möglichkeiten einerseits, die staatstragende protestantische Tugend der Bescheidenheit andererseits umreissen einen fortwährenden Konflikt, dem die herrschenden Familien Berns bei ihrer Repräsentation unterliegen.»²⁶ Manche der damals entstandenen Porträts verweisen sehr anschaulich auf diese Konflikte, denn sie wurden nachträglich stellenweise übermalt: Statussymbole und Attribute des Reichtums, die zunächst gezeigt worden waren, wurden zu einem späteren Zeitpunkt übertüncht.²⁷

Was wem möglich war, wenn es um das Herzeigen des Wohlstands am eigenen Körper ging, das regelten die Kleidermandate, die auch die Berner Obrigkeit zahlreich erliess

(das erste 1464, das letzte 1767 und in Neueditionen noch Jahre später). Es galt das Prinzip der Mässigung. Die Kleidermandate mussten ständig angepasst werden, weil immer neue jeweils modische Schnitte und Accessoires in der Stadt auftauchten. Die Regulierung der Kleidung war Teil eines umfassenden Diskurses, in dessen Zentrum die Vergeltungslehre stand: Überfluss und Schwelgen in Luxus, so glaubte man, werde Gottes Zorn und Strafen nach sich ziehen.²⁸ Die Adressat:innen der Verordnungen waren «Adels- und vornehme Standespersonen, nebst wohl vermögliche Bürger, gemeine Bürger, Handwerksleute und Dienstboten» – also alle.²⁹ Das erste *gedruckte* Kleidermandat für Bern erschien 1628, als zum einen das hundertjährige «Jubiläum» der Reformation begangen wurde und zum anderen gerade wieder die Pest in Bern wütete. Die erste gedruckte Kleiderordnung diente laut Überschrift der «Mässigung der Kleyderen/und abstellung der hoffart und prachts/zu Statt und Land». Der «vestimentäre Distinktionsbetrieb» führte unter Berns Bürgern dazu, dass man einander «aus hass und neyd» anzeigte.³⁰ Drei Viertel aller Beschuldigten waren Frauen, eher selten waren es Mägde, die versuchten, ihre Kleidung durch seidene Accessoires und durch Spitzen aufzuwerten,³¹ häufiger mussten höherstehende Frauen aus dem Kreis der Amtsträger selbst verwahrt werden, wenn ihre Kopfbedeckungen zu hoch oder ihre Kleidung zu edel und zu reich verziert waren. Die Kleidung der vermutlich von Joseph Plepp um 1620 porträtierten Bernerin mit Brämikappe (Abb. 5), dürfte keinen Anlass zu Beschwerden seitens der Nachbarinnen oder der Obrigkeit gegeben haben. Andere Damen liessen sich mit sehr viel ausgreifenderen Brämikappen oder «Hinterfüren» porträtieren – so wurde diese Kopfbedeckung in Zürich genannt.³² In der Berner Kleiderordnung von 1686 wurde explizit festgelegt, dass die «in abscheuliche grösse erwachsene(n) Bräue-Kappen» einen

Höchstwert «von zehen cronon» für Frauen von Stand nicht überschreiten durften bzw. «sechs in sieben cronon» für Frauen von niedrigerem Stand. Mägde sollten Brämikappen aus Iltis tragen, die nicht mehr als drei Kronen kosten durften. Dass solche Regeln mehrfach wiederholt werden mussten, deutet natürlich darauf hin, dass sie immer wieder übertreten wurden. 1672 hiess es erneut, Mägde sollten «keine andere Kappen tragen als von ungefarbten Iltis-Bäuwen und ohne Sammt-böden, oder aber das Hütli auflegen».³³

«Die verschiedenen Zufälle der Handlung»

Die städtische Oberschicht in den Schweizer Republiken wuchs im Laufe des 17. Jahrhunderts stark an, und mit ihr die Zahl derjenigen, die in Handel, Protoindustrie und Finanzgeschäft involviert waren.³⁴ Wie bemerkenswert es offenbar noch 1671 schien, dass Waren über extreme Distanzen aus grosser Ferne bis nach Bern gelangten, das drückt der so genannte Handelszyklus von Albrecht Kauw aus. Es handelt sich dabei um fünf Leinwände, die der Künstler für das Berner obrigkeitliche Kaufhaus schuf. Drei davon befinden sich heute im Bernischen Historischen Museum (*Orientalische Handelsszene; Szene in einem befestigten Handelshafen; Abrechnung in der Direktionsstube des Kaufhauses*), zwei weitere im Kunstmuseum (*Gefahren des Handels zu Wasser: Schiffbruch; Gefahren des Handels zu Lande: Raubüberfall*).³⁵ Das Gebäude des staatlichen Kaufhauses befand sich in der Kramgasse. Unten wurden Waren gelagert und umgeschlagen, oben befanden sich die Verwaltungsräume und die Direktionsstube, in welcher der Kauw'sche Bilderzyklus hing. Die Stube ist im letzten Gemälde des Zyklus dargestellt, wo wir auch den Zyklus selbst sehen: Drei der Gemälde hängen an der Wand über dem Täfer. In ei-



Abb. 5
Joseph Plepp, **Porträt einer vornehmen Berner Dame**, 1620,
Öl auf Leinwand, 63×51 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. G 0144

ner Notiz aus dem 18. Jahrhundert ist die Rede von den «vier grossen Tableaux, die verschiedenen Zufälle der Handlung vorstellend».³⁶ Das Thema der Leinwände ist damit sehr gut auf den Punkt gebracht: Sie zeigen nicht die Waren, die der Fernhandel in Bewegung setzte; auch liegt der Fokus nicht auf den Händlern oder auf einer allegorischen Verbrämung des Handels, wie sie Joseph Werner fast zeitgleich in seiner *Allegorie des Handels* (Kat. 3) ins Bild brachte.³⁷

Es geht um «die verschiedenen Zufälle» des Handels, also um die kontingenten Fährnisse und Gefahren, mit denen die Kaufleute immer zu rechnen hatten, wenn sie Verträge im Fernhandelsverkehr abschlossen. Der Wechsel zwischen der Darstellung der geneigten und der abgewandten Fortuna in diesem Zyklus ist bemerkenswert, auch wenn – oder gerade weil – sie hier nicht allegorisch als Personifikation in Erscheinung tritt, sondern allein in den dargestellten Ereignissen selbst: Der Zyklus beginnt mit dem Wiegen und Verladen der in Fässer, Ballen und Kisten verpackten Waren in

einem Handelskontor an einem fernen Hafen. Herausgeputzte Kamele und Maultiere haben diese Waren offensichtlich aus dem «Orient» an diesen Hafen transportiert, im Hintergrund liegen Schiffe zum Weitertransport bereit. Der Berner Standesläufer, der im rechten Bildvordergrund auftaucht, hat soeben einem Kaufmann ein Schriftstück überreicht, vermutlich handelt es sich um einen Auftrag der Berner Kaufhausdirektion, die den Standesläufer zum Kauf von Waren ausgesandt hat. Das zweite Bild zeigt, wovor sich alle Fernhandelskaufleute fürchteten: die Havarie zweier Handelsgaleonen in einem heftigen Seesturm (Abb. 6). In den aufgepeitschten Wellen treiben Warenballen, Fässer, Körbe und Teile der zerbrochenen Masten. Ein Boot, das vom Ufer zur Rettung der Schiffbrüchigen ausgesandt wurde, wird von einer hohen Welle erfasst und droht ebenfalls zu kentern. Auf einem Landvorsprung vorne rechts versuchen drei Männer mit einem Seil, diejenigen Seeleute zu retten, die es bis zur Kliffkante geschafft haben. Hier liegen auch zwei geborgene Warenpacken.



Abb. 6
Albrecht Kauw, **Gefahren des Handels zu Wasser: Schiffbruch**, 1671,
Öl auf Leinwand, 101,5×232,5 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 277

Wieder unter klarem Himmel findet die Hafenszene des dritten Bildes statt, die den *Übergang der Handelsroute vom Wasser- auf den Landweg* zeigt.³⁸ Die Gefahren des Handels zu Lande verdichtet dann das vierte Gemälde des Zyklus (Abb. 7) zu einem wahren Schreckensszenario: Auf einer Strasse, die sich durch eine Waldlichtung schlängelt, werden mehrere Handelsreisende angegriffen und ausgeraubt. Es gibt bereits einen Toten, der in der Mitte des Vordergrundes im blossen Hemd neben seinen verstreuten Waren liegt. Rechts reckt ein zu Boden gegangener Gefährte hilfesuchend den Arm empor, während ein Rotrock ihm den Dolch ins Gesicht zu rammen droht. Links wird ein vornehm gekleideter Reiter von mehreren Männern vom Schimmel geholt und mit einem Speer von hinten durchbohrt. Ein Vierspänner im Hintergrund befindet sich bereits in der Gewalt der Angreifer, und links ist ein Hausierer mit einer Rückentrage zwei weiteren Räubern in die Hände gefallen.³⁹

Im fünften und letzten Bild blicken wir in die Direktionsstube des obrigkeitlichen Kauf-

hauses, wo sich der Weibel, der Kaufhausvorsteher, die Berner Kaufmannschaft und auch zwei fremde Kaufleute versammelt haben, um das Handelsgeschäft zum Abschluss zu bringen. Erst in der Zusammenschau mit den vorangegangenen Gemälden gewinnt dieses letzte Bild einen wichtigen Aspekt: Der Erfolg der Berner Kaufleute wird in diesem Zyklus überhöht und als etwas nicht zwangsläufig Erwartbares gezeigt. Fortuna taucht hier zwar nicht personifiziert wie in der Kebes-Tafel oder dem Berna-Bild des Rathauses auf, aber ihr Schalten und Walten steht auch in diesem Handelszyklus im Zentrum: Denn visualisiert wird die Gefahr, die durch Kontingenz – und also durch die Unberechenbarkeit der Fortuna – auf den langen Handelswegen zu Lande und zu Wasser permanent bestand. Während andernorts, in den seefahrenden Ländern, Fortunas Launen auf dem Feld des Handels eigentlich früh gebändigt werden konnten – durch Verträge und dadurch, dass man das Risiko des Verlustes mit einberechnete –, waren Transportversicherungen in der Schweiz noch gänzlich unbe-



Abb. 7

Albrecht Kauw, **Gefahren des Handels zu Lande: Raubüberfall**, 1671, Öl auf Leinwand, 102×232 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 278

kannt.⁴⁰ Das Unglück war demnach noch nicht kalkulierbar geworden, Schadensbegrenzung durch Antizipation möglicher Effekte zufälliger Ereignisse wurde noch nicht praktiziert.⁴¹ Mit Kaufmannspech und Fehlspekulationen war stets zu rechnen.

Womöglich enthält ein weiteres Gemälde Albrecht Kauws einen Hinweis auf eine ganz spezifische zeitgenössische ökonomische Hysterie (Abb. 8): In seinem einzigen bekannten Vanitas-Stilleben inszeniert der Maler neben einem Spiegel, einer Sonnenuhr, diversen Büchern, einem Kalender, einer ausgeblasenen Kerze und einem Totenschädel auch einen eindrucksvollen Tulpenstrauß. Das Stilleben ist auf 1649 datiert.⁴² Nur wenige Jahre zuvor, 1637, hatte die grosse Tulpenmanie in den Niederlanden Schlagzeilen gemacht. Die Tulpe, ein aus der Türkei importiertes Luxusprodukt, war zum Spekulationsobjekt geworden. Auf dem Höhepunkt der Spekulation war aus der Blumenzwiebel ein übertragbares Stück Papier mit einem fiktiven Lieferdatumsvermerk geworden. Vermutlich als Reaktion auf den grossen Preisanstieg zu Beginn des Jahres

1637 platzte die Tulpenblase schliesslich – ein Ereignis, das in Einblattdrucken und Pamphleten satirisch kommentiert wurde.⁴³ Die Tugend der Mässigung war zügelloser Spekulationssucht gewichen und hatte dazu geführt, dass Fortuna sich plötzlich abwandte und viele der Tulpenverrückten im finanziellen Ruin zurückliess.⁴⁴

Die Erkenntnis von der moralischen Fragilität des Geldes ist es,⁴⁵ die Kauw als Tulpenstrauß im Vanitasstilleben sichtbar macht. Den Zeitgenossen, die auch aus der Ferne teils hämisch auf die geplatzte Tulpenblase blickten, dürfte einmal mehr klar geworden sein, dass man mit dem Glück nicht spielen durfte, weder indem man mit Tulpenzwiebeln spekulierte, noch im landläufigen Sinne: Glücksspiel war auch in Bern verboten. Eine Zeichnung von Hans Jakob Dünz vom Dezember 1639 (Abb. 9) zeigt zwei Männer beim Glücksspiel, die noch dazu dem Alkoholgenuss frönen – und dafür ins «Loch» wanderten, womit das Gefängnis des Chorgerichts, der Zentralbehörde in sittenrechtlichen Angelegenheiten, gemeint ist, auf das wir weiter unten noch zu sprechen kom-

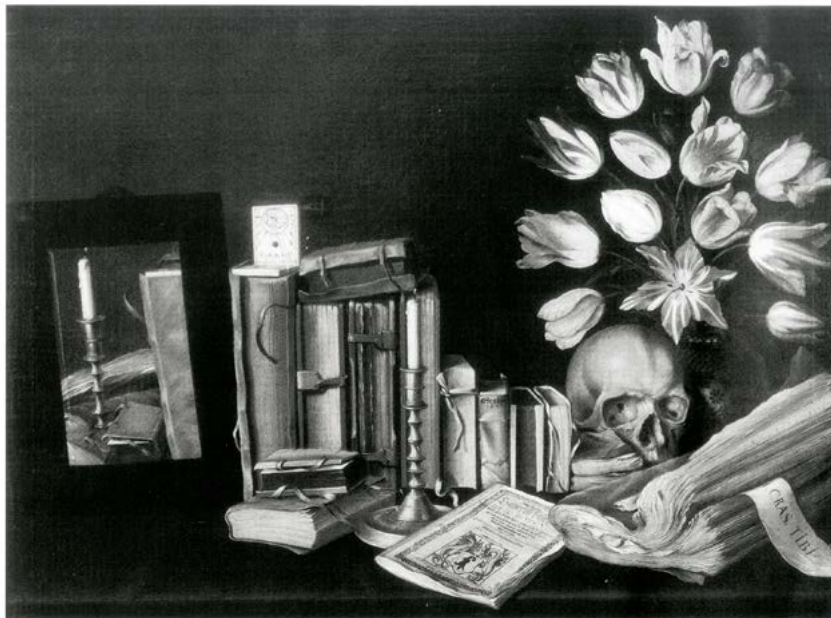


Abb. 8
Albrecht Kauw,
**Vanitasstilleben mit Basler
Schreibkalender**, 1649,
Öl auf Leinwand, 81 × 106 cm,
verschollen



Abb. 9

Hans Jakob Dünz, **Zwei Männer beim Glücksspiel**,
Lochrödel-Zeichnung, Dezember 1639,
Bern, Staatsarchiv des Kantons Bern
(StAB) B IX 595, 170

men.⁴⁶ In der Zeichnung wenden sich die beiden Männer einander zu, einer stützt den Arm auf der Schulter des anderen ab – sie beäugen sich und sind intensiv ins Kartenspiel vertieft. Auf dem Tisch sind stapelweise Münzen auf einem Teller aufgebaut, im Vordergrund liegen noch Würfel und ein Geldbündel (oder der Talon). Eine grosse Weinkaraffe steht an der Tischkante.

Die Visualisierung von Armut und «mala Fortuna»

Was man *nicht* sieht in den Bildern der Ausstellung zur Berner Kebes-Tafel, ist das Leben derjenigen, denen Fortuna Eigentum abgeknöpft oder denen sie den Besitz von Gütern

von vornherein vorenthalten hat. Armut und persönliches Unglück muss man grundsätzlich lange suchen in der eidgenössischen Bilderwelt des 17. Jahrhunderts – einer Zeit, in der sich Fortuna von weiten Teilen der Bevölkerung abwandte: Immer wieder gab es Missernten (etwa im Jahr 1625). Der Einbruch der landwirtschaftlichen Exporte nach dem Dreissigjährigen Krieg führte die bäuerlichen Haushalte in eine ökonomische Krise und mündete 1653 im Schweizerischen Bauernkrieg; im Zuge der Niederschlagung der Aufständischen durch die Obrigkeit wurden zahlreiche «Rädelsführer» hingerichtet, zu Galeerenstrafen verurteilt oder in die Verbannung geschickt.⁴⁷ Die Pest hatte im Jahr 1629 allein in der Stadt Bern fast dreitausend Tote gefordert, letztmals wütete sie dort in den Jahren 1667 bis 1670.⁴⁸ Das Phänomen der Pauperisierung und Armut betraf in der Eidgenossenschaft der Frühen Neuzeit so grosse Teile der Bevölkerung, dass die Scharen vagabundierender Bettler:innen besonders im städtischen Kontext als «bedrohliche Gegengesellschaft wahrgenommen» wurden.⁴⁹ Dabei wurde Armut als hierarchisches System gedacht: Unterschieden wurde zwischen «guten» – das heisst unterstützungswürdigen – und «schlechten» Armen, welche keinerlei Zuwendung verdient hätten.⁵⁰ Um zu entscheiden, zu welcher Gruppe jemand zählte, wurden Bedürftigkeitskontrolle und Nachweispflicht eingeführt. Wer nach dem Dafürhalten der Obrigkeit selbstverschuldet in Armut geraten war, konnte in eine der neu gegründeten Anstalten für Zwangsarbeit und Korrektur eingewiesen werden (in Bern wurde 1615 das so genannte Schallenwerk eingerichtet) – ein Akt der Diskriminierung und Kriminalisierung, der in Zeiten fortschreitender Bürokratisierung des Fürsorgeapparats vor allem dazu diente, das öffentliche «Armen-säckel» zu entlasten.⁵¹ Die Neuerungen in der frühneuzeitlichen Armenpolitik gingen gesamtgesellschaftlich

einher mit «der Herausbildung des reformatorischen Arbeitsethos, der Aufwertung der Arbeit von der Mühsal zur Tugend».⁵² Dieser mentalitätsgeschichtliche Wandel hatte nicht zuletzt auch Einfluss auf die Art und Weise, wie die Schweizer Künstler ihre Tätigkeit und die Massstäbe ihres beruflichen Erfolgs wahrnahmen. Auch der Topos der Fortuna erfuhr im Zuge dessen eine Neubewertung – nicht nur als gemaltes Sujet.

Wenn Wilhelm Stettler sich und seinen berühmten Lehrmeister Joseph Werner als «unglücklichste Mahler» bezeichnet,⁵³ dann bemüht er das Schalten und Walten höherer Schicksalsmächte, um auf sehr hohem Niveau zu klagen. Nach Stettler sei sogar Joseph Werner, der zeitweise am Hofe Ludwigs XIV. tätig war, als «unglücklich» zu bezeichnen, da er «in seinem Alter und Noht fremde Dienste hat annehmen müssen»,⁵⁴ wohlgemerkt nach seiner Zeit als Gründungsdirektor der Maler- und Bildhauerakademie in Berlin, wo er durch die «grosse Jalousie» der dortigen Kollegen zum Weggang gezwungen wurde.⁵⁵

Andere Kollegen hätten mehr Grund gehabt, ihr berufliches und privates Unglück zu beklagen, als diese beiden renommierten Künstler. So konnte der Scheibenrisszeichner und Glasmaler Hans Jakob Dünz (1575–1649) sich und seine vielköpfige Familie nicht allein von seinen eigentlich zahlreichen privaten und öffentlichen Aufträgen ernähren (vgl. Kat. 2). Er bekleidete daher in Bern seit 1617 das Amt des Chorweibels.⁵⁶ Als Gefangenenvärter im so genannten «Pfaffenloch» – der lokalen Haftanstalt für Sittendelikte – war es seine Aufgabe, die Ein- und Austritte derjenigen zu verzeichnen, die in irgendeiner Weise gegen die strengen Sittenregeln verstossen hatten und dafür eine Strafe abbüssen mussten. Auch körperliche Strafen wurden verhängt. Hans Jakob Dünz musste sich qua Amt mit der Armut und dem Unglück seiner inhaftierten Mitmenschen auseinandersetzen – und tat dies auch

auf künstlerische Weise: Im Laufe seiner mehr als 30-jährigen Amtszeit als Chorweibel hinterliess er zahlreiche Randzeichnungen in den Journalen des Chorgerichtsgefängnisses, den so genannten Lochrödeln.

Diese Zeichnungen waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, und daher rührt auch ihre Faszination für heutige Betrachter:innen. Die ungeschönten visuellen Zeugnisse leidender, unglücklicher und verzweifelter Menschen verdanken wir dem nicht erlahmenden schöpferischen Eros des Künstlers, der sich seine



Abb. 10
Hans Jakob Dünz, **Streckfolter einer Frau**,
März 1631, StAB B IX 593, 134



Abb. 11

Hans Jakob Dünz, **Weinender Gatte vor dem Gefängnis**, Januar 1636, StAB B IX 594, 120



Abb. 12

Hans Jakob Dünz, **Das Innere des «Pfaffenlochs»**, Juli 1626, StAB B IX 592, 36

Dienstpflcht – exakte Erfassung von Namen, Vergehen, Datum der Inhaftierung und Entlassung der Delinquent:innen – durch die Hinzufügung von manchmal beissend-ironischen, häufiger aber human-mitfühlenden zeichnerischen Kommentaren erträglich gemacht zu haben scheint. Dünz zeichnete alle möglichen Menschen, mit denen er es im Gefängnis zu tun hatte, so den «Bern à la Mode Monsieur», den eitlen Stutzer Junker Samuel von Erlach von Bümplitz, der wegen nicht-ehelicher Beziehungen «mit dem Zürich Vreneli» ins Pfaffenloch musste;⁵⁷ er karikierte Eheleute, die sich bis aufs Blut stritten, Prostituierte und Männer, die beim Glücksspiel oder beim Rauchen erwischt worden waren. Und immer wieder dokumentierte er die körperlichen Strafen, die vor allem Frauen zu erleiden hatten. So zeigt eine Zeichnung die Streckfolter der Prostituierten Madlen Meyer (Abb. 10),⁵⁸ mehrere weitere Zeichnungen dokumentieren die

Auspeitschung (das «Ausstäupen» des Rückens der Gefangenen mit dem Staupbesen) vor den Augen der Berner Öffentlichkeit.⁵⁹

Auch die Verzweiflung derjenigen, deren Familienangehörige in Haft genommen worden waren, erschien dem Zeichner Dünz darstellenswert. In einer Zeichnung vom Januar 1636 (Abb. 11) steht ein vornehm gekleideter Mann mit Mantel, Degen und breitkrempigem Hut weinend vor dem Gefängnis. Mit einem Taschentuch trocknet er seine Tränen und wendet sich seiner Frau zu, die hinter einem Gitterfenster erscheint. Aus der Notiz zu dem Bild erfährt man, dass die Frau «von ihres bösen Mündlins wegen» für zwei Tage in Haft genommen wurde.⁶⁰ Auch den im Wortsinne obszönen Blick in das Innere der Anstalt gewährt uns der Künstler. In einer im Juli 1626 offenbar schnell hingeworfenen Skizze hat Dünz ein inhaftiertes Ehepaar im Bett festgehalten (Abb. 12). Neben der Frau liegt in einer

Wiege ein Säugling, den sie vermutlich gerade gestillt hat, worauf ihre nackte Brust verweist. Am Kopfende beugt sich eine beschürzte Gefängnisbedienstete über die Eheleute und fasst dem Mann ins Gesicht. Die Gesichter beider Gefangenen hat Dünz mit dem Bleistift als dunkelste Partien der gesamten Zeichnung angelegt, vermutlich um den schlechten gesundheitlichen Zustand des Paares anzudeuten. Der skizzierte Raum ist von holzvertäfelten Wänden umgeben. Links blickt man in Einzelzellen: Durch drei nahezu quadratische Öffnungen beugen sich Figuren in den Raum mit dem Bett und strecken die Arme in Richtung der inhaftierten Kleinfamilie aus. Mit wenigen Bleistiftstrichen fängt Dünz hier die Enge, den Lärm, das – auch physische – Ausgeliefertsein und die existentielle Not ein, wie Insassen sie im Berner Chorgefängnis erlebt haben werden.

Doch auch bereits lange bevor er seinen Dienst im Gefängnis antrat, hatte Hans Jakob Dünz sich künstlerisch mit Armut, Unglück und der Haltung der Nächsten gegenüber den von Fortuna Vernachlässigten beschäftigt. Diese frühen Bilder waren im Gegensatz zu den Lochrödel-Zeichnungen für die Öffentlichkeit konzipiert. In einem Entwurf für eine Rundscheibe von 1598 stellte Dünz die Hiobs-Geschichte dar, in einem anderen Entwurf die Personifikation der Caritas.⁶¹

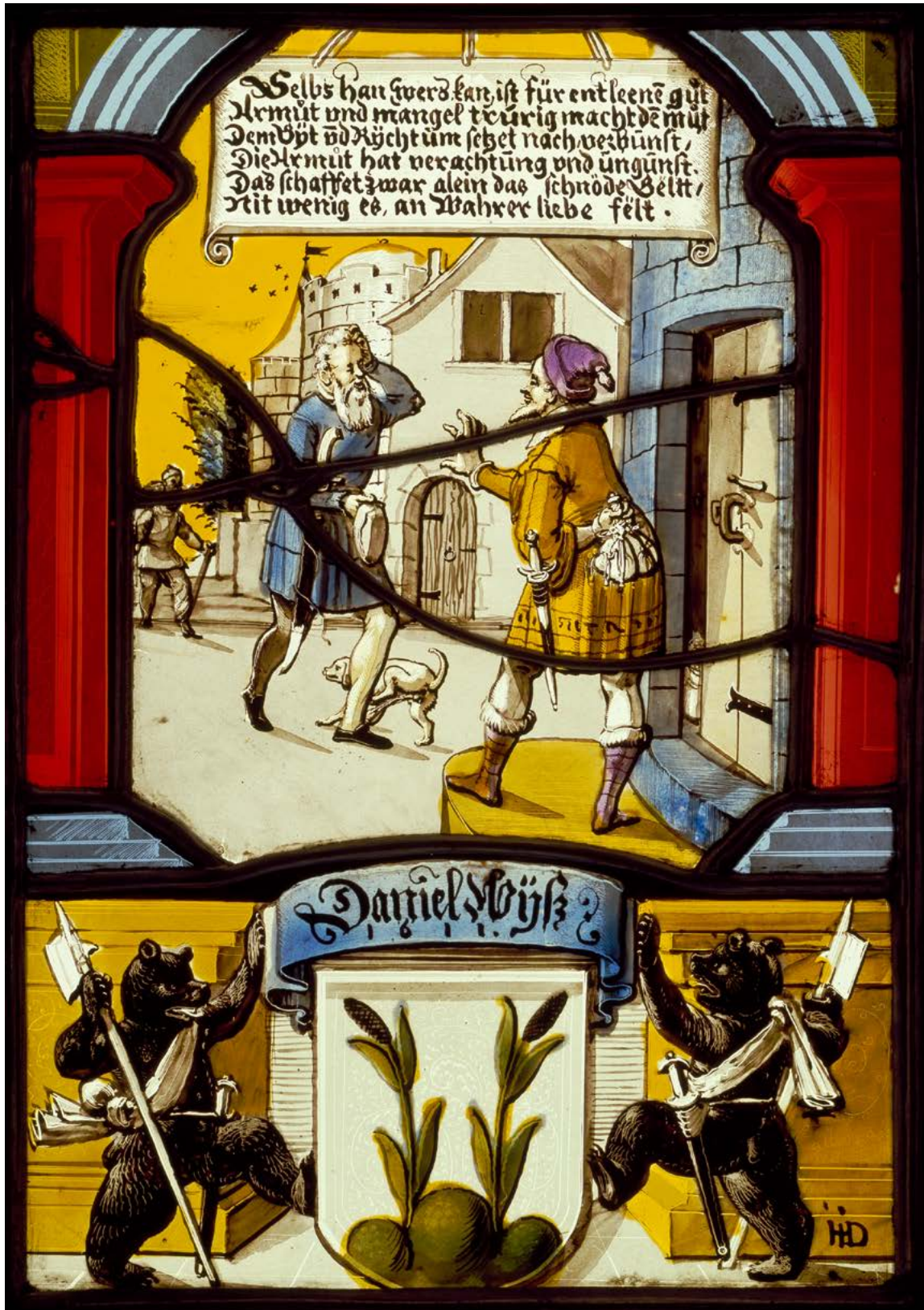
Eine ausgeführte Scheibe von 1611 zeigt die konfrontative Begegnung eines Bittstellers mit einem Geizigen (Abb. 13). Diese im Auftrag des Goldschmieds Daniel Wyss ausgeführte Wappenscheibe war für die Kapelle des Siechenhauses Waldau bestimmt.⁶² Sie zeigt, wie sich ein armer Mann im blauen Rock mit vom Kopf genommener Mütze einem gelb gewandeten Reichen nähert, der vor der halb geöffneten Tür seines Hauses steht. Während man den Armen nicht sofort als solchen erkennt – es handelt sich offenbar um einen ›würdigen‹ Armen, denn er trägt ein Schwert am Gürtel –,

wird der Reiche kenntlich gemacht durch den Geldbeutel, den er hinter seinem Rücken versteckt und den nur die Betrachter:in, nicht aber der Arme im Bild sehen kann. Die abweisende Geste des Reichen macht unmissverständlich klar, dass er nichts geben will. Der Hund, der dem Bettler ans Bein pinkelt, bringt die Verachtung, die der Reiche für den Bettler empfindet, in ein drastisches Bild. Die Zeilen darüber künden davon, wie zermürbend ein Leben in Armut ist, während andererseits auch das Streben nach Reichtum nicht glücklich mache (‹Selbs han wers kann, ist für entleene güt/Armüt vnd mangel trurig macht demut/Dem Gýt vd Rychtum setzet nach verþunst,/Die Armüt hat verachtung vnd ungunst./Das schaffet zwar alein das schnöde Geltt,/Nit wenig es an wahrer liebe felt.›).

In mehreren der von ihm annotierten Lochrödel hatte Dünz sich selbst als güter- und geldlosen Mann beschrieben (‹Hans Jacob Dünz hat weder grobs noch münz›).⁶³ Welche innere Haltung hatte der Künstler wohl zu den armen und unglücklichen Mitmenschen, mit denen er sich Zeit seines Lebens künstlerisch auseinandersetzte? Auf der letzten Seite des letzten Gefängnisjournals, das Dünz im Jahr 1643 füllte, zeichnete er einen blinden Mann, der einen Lahmen auf dem Rücken trägt (Abb. 14). Dazu notierte Dünz sechs Verszeilen, die – da sie hier am Ende seines Lebens und seiner Tätigkeit als Chorweibel auftauchen – eine aus seinen Erfahrungen gewonnene Lebensmaxime zu verbalisieren scheinen. Der Künstler beschwört damit den Wert von Mitleid, Barmherzigkeit sowie freundlicher Kommunikation als Garanten eines gesitteten, solidarischen zwischenmenschlichen Miteinanders:

Abb. 13

Hans Jakob Dünz, **Wappenscheibe Daniel Wyss**, 1611, 21,9×15,2 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum



Selbs han Gverd kan, ist für entleene gut
Armüt vnd mangel teüerig macht demüt
Dem byt vñ dycht um sehet nach, verbynst,
Die Armüt hat verachtung vnd üngünst.
Das schafftet zwar alein das schnöde Beltt,
Mit wenig es, an Wahrer liebe felt.

Daniel Wyß



Abb. 14
Hans Jakob Dünz,
Lahmer auf dem Rücken eines Blinden,
Lochrödel-Zeichnung, 1643,
StAB B IX 595, Einband hinten

Möntsch mit Möntsch sol Mitlyden han,
Die Vigur zeigt das gnugsam an.
Der's gsicht wol hat und mag nit wandren,
leitet sich selbs, hockt uff dem andren,
und gibt dem blinden gutte wort,
damit kommend sy beide fort.⁶⁴

Der aus Zürich stammende Rudolf Meyer (1605–1638) setzte sich in seinen Bildern ebenfalls mit dem Phänomen des Unglücks, der «mala Fortuna», die für viele Menschen ein Leben in Armut und Bettelei bedeutete, aus-



Abb. 15
Rudolf Meyer,
Bettlerfamilie mit Dudelsackspieler, 1628,
Feder in Schwarz, 8,3×11 cm,
Zürich, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung

einander. Eine Zeichnung Meyers (Abb. 15) zeigt eine Gruppe von Menschen am Rande der Existenz. In einer Landschaft, neben einem Baumstamm, sitzt im Zentrum der Komposition eine verhärmte Frau mit einem Kleinkind. Ein Hund zu ihren Füßen blickt zu dem neben ihr sitzenden Dudelsackspieler empor – vermutlich ein fahrender Musikant. Zur anderen Seite steht, den Rücken zum Betrachtenden gewendet, ein hagerer Mann in zerrissener Kleidung mit Umhängetasche und auf einen Stab gestützt. Die vier Figuren interagieren mitei-



Abb. 16
Rudolf Meyer/Conrad Meyer, **Siegesgeschrey des Tods**,
aus: *Sterbenspiegel*, das ist sonnen-klare Vorstellung
menschlicher Nichtigkeit [...],
Zürich: Johann Jacob Bodmer 1650, 11

nander in einer Stimmung stummer, geteilter Resignation. Die Ikonografie steht eindeutig in der Folge von Darstellungen der biblischen *Ruhe auf der Flucht*, Rudolf Meyer intendierte wohl eine Überblendung zeitgenössischer gesellschaftlicher Aussenseiterfiguren mit der Heiligen Familie.

In Nürnberg erlebte Meyer den Dreissigjährigen Krieg am eigenen Leib; er war 1632 Zeuge der Blockade der Stadt durch Wallensteins Truppen.⁶⁵ Diese existentiellen Erfahrungen hielt er in Zeichnungen fest, die zum Beispiel

die Plünderung und Brandschatzung von Dörfern und die Ermordung ganzer Bevölkerungsgruppen zeigen.⁶⁶

Im 1650 posthum veröffentlichten *Sterbenspiegel* reiht Rudolf Meyer 61 ganzseitige Bilder des personifizierten Todes aneinander, der sich seine Opfer nacheinander aus allen Gesellschaftsschichten holt.⁶⁷ Meyer selbst starb, bevor er diesen Totentanz-Zyklus als sein Opus magnum vollenden konnte, 33-jährig nach einem von Krankheit gezeichneten kurzen Leben. Für unseren Zusammenhang interessant ist der fünfte Stich des Zyklus, der das «Siegesgeschrey des Tods» zeigt (Abb. 16).⁶⁸ Der geflügelte Tod steht bärtig und mit aufgeschlitztem Bauch vor dem Beinhaus. Er hält Sense und Sanduhr in Händen und setzt seinen rechten Fuss auf einige am Boden liegende Gegenstände: eine Geldbörse, aus der sich zahlreiche Münzen nach vorn ergiessen, sowie einen bemalten Wappenschild, neben dem ein Helm mit Helmzier liegt. Am linken Bildrand ist ein Dreschflegel platziert, daneben Mitra, Kaiserkrone und Reichsapfel sowie ein aufgeschlagenes Buch. Der Tod macht hier die Flüchtigkeit von Reichtum, militärischer Ehre, Ernteerfolgen, geistlicher und weltlicher Macht deutlich.⁶⁹ Als weitere Attribute eines falsch ausgerichteten Strebens und fehlgeleiteten Lebenssinns kommen rechts im Vordergrund noch eine Malerpalette, eine Flöte, ein Globus und eine Laute zur Darstellung.

Obwohl in diesem Bild des triumphierenden Todes auf den ersten Blick keinerlei klassische Schicksalsgöttin zu sehen ist, hat sich in die Darstellung niemand anderes als Fortuna selbst eingeschlichen, wie ich meine: Die Dingwelt zu Füßen des Sensenmannes entspricht nämlich exakt denjenigen Objekten, mit denen die Fortuna in Joseph Plepps Kebes-Tafel bzw. in ihr zugrundeliegenden Stich von Goltzius um sich wirft. Und auch die Pose des personifizierten Todes erinnert an die auf der Kugel balancierende Fortuna; die Geste, mit der er

die Sanduhr in der linken Hand hält, könnte gar ein Echo derjenigen der Dürer'schen *Nemesis* sein – in diesem um 1500 entstandenen Kupferstich wird Fortuna mit Nemesis, der griechischen Göttin der Vergeltung, in eins gesetzt. Das laute «Siegesgeschrei des Todes» übertönt gleichsam eine radikale Metamorphose, die sich hier ganz im Stillen vollzieht: In Gestalt des Sensenmannes verlässt Fortuna ihren «klassischen» ikonografischen Pfad und sucht sich eine neue Form, in diesem Fall sozusagen als Krypto-Fortuna.

Fortunas neue Vielgestaltigkeit

Als Gegenbeweis zu der oben referierten These, dass Fortuna Mitte des 17. Jahrhunderts aus den abendländisch-barocken Bilderwelten verschwunden sei, steht Rudolf Meyers Tod auf den Gaben der Fortuna nicht allein. Im Berner und Schweizer Kontext lassen sich zu diesem Zeitpunkt und später sogar Bildbeispiele mit «klassischer» Fortuna-Ikonografie ausfindig machen. So taucht die Glücksgöttin noch um 1670 im Neuen Schloss Oberdiessbach zweifach in den Türfüllungen der Westwand des gemalten Empfangsraumes auf: Albrecht Kauw zeigte hier einen König, der im ersten Bildfeld mit dem Rad der Fortuna zunächst emporsteigt, um dann im zweiten Bildfeld herabzufallen.⁷⁰ Auch im vermutlich 1730 in Nürnberg gedruckten *Wol-geschliffenen Narren-Spiegel* kommt Fortuna in herkömmlicher Weise zur Darstellung – nach Vorzeichnungen des Berner Künstlers Wilhelm Stettler unter der Überschrift «Der durch das Glück betroffene Narr».⁷¹

Und dennoch ist der Sensenmann aus dem Meyer'schen Sterbensspiegel von 1650 der wichtigere Hinweis darauf, dass die These vom Tod der Fortuna in Bezug auf den Berner Barock zu modifizieren ist. Fortuna – so lässt sich formulieren – verschwand nicht komplett

aus den visuellen Künsten, sondern durchlief einen Prozess der ikonografischen Diversifizierung. In dem Masse, in dem der Topos der wankelmütigen Schicksalsgöttin und die Ehrfurcht vor der Macht des Zufalls angesichts aufkommender post-reformatorischer, proto-aufklärerischer Individualisierungs- und Modernisierungstendenzen an Relevanz verloren, war Fortuna offenbar gezwungen, ihr herkömmliches Erscheinungsbild aufzugeben und stattdessen als eher latente, wenngleich durchaus noch virulente visuelle Kraft weiterzuwirken. Wer das Prinzip der Fortuna weiterhin in seinen Bildern verankern wollte, griff nun verstärkt zu innovativen oder hybriden, in jedem Fall aber komplexeren Bildfindungen.

Auch in Joseph Werners Allegorie Berns von 1683 taucht, wie wir oben gesehen haben, eine solche hybride Abundantia-Felicitas-Pax-Fortuna-redux-Figur auf, die sich als Signum einer neuen Zeit lesen lässt, indem sie anstelle einer «klassischen» Fortuna auf innovativ-komplexe Weise unterschiedliche Aspekte der menschlichen Fixierung auf die Mechanik des Glücks verdichtet.

Die neue Vielgestaltigkeit der Fortuna – die sich hier nur andeuten lässt, wenngleich sich noch weitere Beispiele suchen und finden lassen – zeigt mustergültig, welches Erkenntnispotential nach wie vor in der Beschäftigung mit ikonografischen Fragen liegt: Die grossen sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungsprozesse der Frühen Neuzeit werden in den besprochenen Darstellungen der Fortuna nicht nur gespiegelt; vielmehr lässt sich eine enge wechselseitige Verflechtung zwischen den Zeitläufen und den Bildern ausmachen. Während einerseits gesellschaftliche Umbrüche die Künstler dazu bringen, neue Bildlösungen zu finden, wirken andererseits die neuen Bilder auf eben jene Strukturen zurück, die sie hervorgebracht haben. Als Denkfigur mag Fortuna im 17. Jahrhundert in

Europa weitgehend ausgedient haben; als visuelles Stimulans hatte sie ihre Wirkmacht jedoch noch längst nicht verloren. Man muss sich nur die Mühe machen, ihre Spuren auch jenseits herkömmlicher Ikonografien aufzuspüren.

- 1 Peter Vogt, «The Death of Fortuna and the Rise of Modernity. Prolegomena to any Future Theory of Modernity» in *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, hg. v. Arndt Bredecke und Peter Vogt Berlin u. a. 2017, 125–150, 126.
- 2 Sibylle Appuhn-Radtke, Art. «Fortuna» (2005), in *RDK Labor*, <https://www.rdklabor.de/wiki/Fortuna> (Zugriff am 06. 04. 2021). Zur Ikonografie der Fortuna vgl. auch Claudia Brink, Art. «Fortuna» in *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. v. Martin Warnke, Uwe Fleckner und Hendrik Ziegler, Bd. 1, München 22011, 353–359.
- 3 In der neu aufgetauchten Kebes-Tafel (siehe Abb. 4 im einleitenden Essay des vorliegenden Katalogs) sind im Unterschied hierzu alle drei Kugeln in dem gleichen opaken Dunkelgrünton gegeben, und die Fortuna unterscheidet sich in ihrer Nacktheit nur unwesentlich von den drei Männern mit blossen Oberkörpern direkt vor ihr.
- 4 Grundlegend zur Provenienz des Bildes ist Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bd. 2, Bern 1995, 273–291, 278.
- 5 Marie-Therese Bätschmann: Kat. 114 (Johann Meyer/ Wilhelm Stettler, Bern die Haupt Statt in Nüchtland), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 139–140.
- 6 So Hans Christoph von Tavel, Kat. 202 und 203 (Joseph Werner, Allegorie auf Bern/Allegorie auf die Weisheit), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 246–247. Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich 1974, 63–67, sowie Kat. 118, 186–187, sieht hier statt eines Pileus einen «mit einem Tuch bedeckte[n] Bienenkorb».
- 7 Hans Christoph von Tavel, «Zur Selbstdarstellung des Standes Bern im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 293–304, 298.
- 8 Appuhn-Radtke, Art. «Fortuna».
- 9 Vogt, «The Death of Fortuna», 129, 132; Stephen Pepper und Dennis Mahon, «Guido Reni's Fortuna with a Purse Rediscovered» in *The Burlington Magazine* 141 (1999), 156–163.
- 10 Ein nicht ikonografisch, aber konzeptionell verwandtes Beispiel stellt die säende Fortuna in einem französischen Kupferstich von 1665 dar. Siehe Florence Buttay, «La Fortune victime des Lumières? Remarques sur les transformations de Fortune au XVII^e et XVIII^e siècles» in *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, 192–209, 195, Abb. 1.
- 11 Georges Herzog, «Zu Lust und Nutz. Voraussetzungen und Hintergründe einer bernisch geprägten Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 239–256.
- 12 Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 234–235; ders., Kat. 129 (Albrecht Kauw, Segen des Landes), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 159–160.
- 13 Herzog, «Zu Lust und Nutz», 252.
- 14 Georges Herzog, Kat. 121 (Joseph Plepp, Gedeckter Tisch mit Salat, Früchten, Käse und Weinglas), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 149–151, 150.

- 15 Georges Herzog: Kat. 124 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit angeschnittener Melone), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 153–154, 154.
- 16 Herzog, «Zu Lust und Nutz», 240.
- 17 Ebd., 250.
- 18 Georges Herzog, Kat. 131 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Salm), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 161–162.
- 19 Georges Herzog, Kat. 132 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Hahn und Henne), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 162–164.
- 20 Georges Herzog, Kat. 130 (Albrecht Kauw, Stillleben mit Falkner und toten Vögeln), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 160–161.
- 21 Allerdings konnte man dem landwirtschaftlichen Erfolg durchaus nachhelfen, wenn man Daniel Rhagors «Pflanzgart» von 1639 aufmerksam genug studierte und die Tipps und Tricks zum Anbau von Obst, Gemüse und Wein, die der Autor seinen Leser:innen an die Hand gab, beherzigte. Siehe Herzog, «Zu Lust und Nutz», 244–250.
- 22 Elisabeth Ryter, «Einleitung» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 1–26, 7; Christian Pfister, «Agrarwirtschaft» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 397–403, 397: «Der Boden war zugleich bedeutendstes Produktionsmittel, sicherstes und gebräuchlichstes Gefäß für die Anlage von Kapital, gewichtigstes Steuersubstrat, einzige Quelle der sozialen Sicherheit sowie ausschlaggebender Massstab für politische Macht und gesellschaftliche Wertschätzung.»
- 23 Hans Rudolf Reust, «Kein Anflug eines Lächelns. Zu bernischen Bildnissen des 17. Jahrhunderts» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 49–64, 50.
- 24 Andrea Arnold, «Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Zur Bedeutung der Porträtmalerei für die Selbstdarstellung der Eliten» in *Berner Zeitschrift für Geschichte* 77 (2015), 170–184.
- 25 Ebd., 181; Marie Therese Bättschmann, «Bartholomäus Sarburgh und die Porträtmode» in *Berns mächtige Zeit*, 480. Die Nachfrage riss auch nach Sarburghs Weggang nicht ab, nun übernahmen Joseph Plepp und Albrecht Kauw: «Ab 1640 können etwa 60 datierte Porträts pro Jahrzehnt ausgemacht werden. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts steigt die Anzahl unter der vorübergehenden Anwesenheit von Joseph Werner und der Präsenz von Johannes Dünz auf mehr als 100.»
- 26 Reust, «Kein Anflug eines Lächelns», 51–52.
- 27 Arnold, «Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts», Anm. 2: Übermalt wurden «nobilisierende Accessoires» wie Fingerring, Lederhandschuhe, Spitzenmanschette, Degengriff und goldene Ketten. Siehe Lucas Wüthrich und Mylène Ruoss, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996, 258, Nr. 711.
- 28 Philipp Gut, «Eine Religion der ständischen Ordnung. Kleidermandate» in *Berns mächtige Zeit*, 216–218, 216. Mit den Mandaten verfolgte der Berner Rat auch das Ziel, dass sich die Leute nicht wegen kostspieliger Kleidung verschuldeten und dann zur Last für die Gesellschaft wurden. Zur Vergeltungstheologie siehe Heinrich R. Schmidt, «Gemeinde und Sittenzucht im protestantischen Europa in der Frühen Neuzeit» in *Theorien kommunaler Ordnung in Europa*, hg. v. Peter Blickle, München 1996, 181–214, 204–211.
- 29 Zitiert nach Adolf Fluri, «Kleidermandate und Trachtenbilder in gegenseitiger Beleuchtung» in *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 23 (1927), 259–284, 264.
- 30 Simon Hari, «Standesgemässe Kleidung. Berner Patrizier vor der Reformationskammer» in *Berns mächtige Zeit*, 468.
- 31 Regula Wyss, «Zu hohe Kappen, zu lange Perücken. Die Justizpraxis der Berner Reformationskammer 1694–96» in *Berns mächtige Zeit*, 215.
- 32 Vgl. etwa das *Porträt einer Angehörigen der Familie Im Thurn, von Schaffhausen* aus dem Schweizerischen Landesmuseum Zürich (LM8342). Die Pelzkappe dieser Dame weist Band- und Agraftenschmuck auf. Ihr Kleid ist reich mit goldenen Zierbändern, Spitzen und Troddeln besetzt und sie trägt eine «mehrfache goldene Brustkette, eine Perlenhalskette mit Goldstiften, Brosche mit goldener Schleife, Edelstein und Perle». Siehe Kat. 720, in *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, 265. Zur Hinterfür-Begeisterung im Zürich des 17. Jahrhunderts siehe Julie Heierli, «Was ist ein Hinterfür? Ein Beitrag zur Kostümgeschichte» in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* Neue Folge 13 (1911), 261–272.
- 33 Zitiert nach Fluri, «Kleidermandate und Trachtenbilder», 281–282.
- 34 Katharina Simon-Muscheid und Albert Tanner, Art. «Bürgertum» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 09. 10. 2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016379/2006-10-09/> (Zugriff am 05. 04. 2021). Und dies, obwohl die Forschung eine allgemeine Stagnation des Handels in der Eidgenossenschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konstatiert. Siehe Jean-François Bergier, Anne Radeff und Hans Stadler, Art. «Handel» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 07. 04. 2011, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014032/2011-04-07/> (Zugriff am 05. 04. 2021).
- 35 Herzog, *Albrecht Kauw*, 88–91 sowie 290–299.
- 36 Ebd., 91.
- 37 Urte Krass, «Unsichtbarer Reichtum. Wie Schweizer Künstler der Frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken» in *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 1 (2021), 129–143. Es ist die *Fortuna Macaria*, die hier im Zentrum des Bildes sitzt. Statt des Füllhorns, das sie sonst neben dem Caduceus als Attribut bei sich hat, sind ihre Gaben im Raum verteilt worden.
- 38 Herzog, *Albrecht Kauw*, 294.
- 39 Ebd., 292.
- 40 Martin Körner und Bernard Degen, Art. «Versicherungen» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 21. 01. 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014066/2014-01-21/> (Zugriff am 19. 04. 2021).
- 41 In dieser Hinsicht unterscheidet sich der eidgenössische Kontext sehr von anderen Regionen. Siehe Arndt Brendecke und Peter Vogt, «The Late Fortuna and The Rise of Modernity» in dies (Hg.), *The End of Fortuna and the Rise of*

- Modernity, Berlin u. a. 2017, 1–14, 7: «While (Fortuna) was able to occupy a place in stories about the participating traders or sailors for several more centuries, she was no longer present in their contracts and books, or only in a very different form.»
- 42 Thea Vignau-Wilberg, «Zur Ikonographie des Vanitasstil-lebens von Albrecht Kauw» in *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 24 (1973), 282–292; Herzog, *Albrecht Kauw*, 74, 214–215.
- 43 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987, 353; Mike Dash, *Tulipomania. The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*, London 1999.
- 44 Ann Goldgar, *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, Chicago 2008, hat allerdings die Schilderungen von aufgrund ihrer Tulpenspekulation Bankrott gegangener Habenichtse, die sich aus Verzweiflung das Leben genommen hätten, als Legende entlarvt.
- 45 Achatz von Müller, «Die Kontingenz des Geldes im Kontext der Genesis seiner modernen Entwicklung (13.–16. Jahrhundert)» in *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. v. Hartmut Böhme, Werner Röcke und Ulrike C. A. Stephan, Berlin u. a. 2015, 297–304, 297.
- 46 Staatsarchiv des Kantons Bern (StAB) B IX 595, 170. Es handelt sich bei den beiden um Wilhelm Iseli und Samuel Dürr, «Predicant zu Köniz».
- 47 André Holenstein, «Der Bauernkrieg von 1653. Ursachen, Verlauf und Folgen einer gescheiterten Revolution. Mit kommentierter Transkription des Wolhuser und des Huttwiler Bundesbriefs» in *Bauern, Untertanen und «Rebellen». Eine Kulturgeschichte des Schweizerischen Bauernkrieges von 1653*, hg. v. Jonas Römer, Zürich 2004, 28–85.
- 48 Elisabeth Rytter, «Einleitung»; Alfred Zesiger, «Die Pest in Bern» in *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 14 (1918), 241–249.
- 49 Katharina Simon-Muscheid, Art. «Armut» (Abschnitt Mittelalter und frühe Neuzeit) in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.05.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016090/2015-05-11/#HmittelalterundfrF-CheNeuzeit> (Zugriff am 07.04.2021).
- 50 Frauke Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Aspekt sozialer Kontrolle» in *Armut in der Schweiz (17.–20. Jh.)*, hg. v. Anne-Lise Head und Brigitte Schnegg, Zürich 1989, 133–157, 138.
- 51 Anne-Lise Head-König, Art. «Fürsorge» (Abschnitt Ancien Régime) in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 22.05.2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/025809/2014-05-22/#HAncienRE9gime> (Zugriff am 18.04.2021); Rolf Wolfensberger, Art. «Anstaltswesen» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.11.2010, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016582/2010-11-11/> (Zugriff am 18.04.2021); Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik», 135. Siehe auch Ruedi Epple und Eva Schär, *Stifter, Städte, Staaten. Zur Geschichte der Armut, Selbsthilfe und Unterstützung in der Schweiz 1200–1900*, Zürich 2010.
- 52 Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik», 138.
- 53 Vgl. den Essay von Christine Göttler im vorliegenden Katalog.
- 54 Zitiert nach ebd., 165.
- 55 Glaesemer, *Joseph Werner*, 33–34. Sein auf immerhin noch 1000 Taler reduzierter Lohn wurde ihm bis zu seinem Tode als Pension weiterhin ausgezahlt. Und dennoch hinterliess Werner «bei seinem Tode 668 Taler Kapitalschulden, sowie 244 Taler Zinsschulden.»
- 56 Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg 1984, 26, 51.
- 57 Eintrag vom 23. März 1629. Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 58–59.
- 58 Staatsarchiv des Kantons Bern, B IX 593, 134.
- 59 Die Untersuchung dieser Zeichnungen ist Teil des von Joachim Eibach ins Leben gerufenen Forschungsprojektes «Kriminalität und Ungleichheit in der Stadt. Die Berner Justizpraxis im 17. Jahrhundert». Im Rahmen des Projektes entsteht eine Dissertation von Tina Adam. Siehe bereits Tina Adam, *Verhört im Turm. Weibliche Kriminalität in Bern im 17. Jahrhundert*, unveröfftl. Masterarbeit, Abteilung für Neuere Geschichte der Philosophisch-historischen Fakultät, Universität Bern, 2018.
- 60 Gottlieb Trächsel, «Hans Jakob Dünz der ältere, Glasmaler, Radierer und Chorweibel» in *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern*, hg. v. der Bernischen Künstlergesellschaft, Bern 1879, 93–106, 104.
- 61 Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg 1984, 34, 36.
- 62 Ebd., 71–73; Brigitte Kurmann-Schwarz, Hans Jakob I Dünz, Wappenscheibe des Daniel Wyss (Kat. 183), in Herzog u. a., *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 223–224.
- 63 Trächsel, «Hans Jakob Dünz der ältere», 105.
- 64 Ebd., 105; Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 54.
- 65 Achim Riether, *Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock*, Katalog der Handzeichnungen, München 2002, 31.
- 66 Ebd., 509–510.
- 67 Rudolf Meyer/Conrad Meyer, *Sterbenspiegel: das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter (...)*, Zürich: Johann Jacob Bodmer 1650.
- 68 Ebd., 11.
- 69 Im Text auf der verso-Seite erfährt man, was der Tod hier ausruft: «Seht unter meinem Fuß wie alles alles sey!/Schilt, harnesch/flegel/gelt (...)/weltkugel, seitenspiel, baleten, bücher, kronen.»
- 70 Herzog, *Albrecht Kauw*, 316–318.
- 71 Vgl. *Wol-geschliffener Narren-Spiegel. 115 Meriansche Kupfer herausgegeben durch Wahrmond Jocosorius*, hg. v. Manfred Lemmer, Graz 1988, Nr. 37.



Katalognummern 1–6

1 | Joseph Plepp

Bern 1595–1642 Bern

Stilleben mit Trauben, Melone und Quitten, um 1632

Öl auf Tannenholz, 36,5×52 cm

Eine Melone, drei Quitten und mehrere Traubendolden liegen in und vor zwei Zinntellern auf einer schlichten grauen Tischplatte, die sich über die gesamte Länge des Gemäldes erstreckt und die Hälfte der Bildhöhe einnimmt. Die teils unversehrten, teils aufgeschnittenen Früchte heben sich in warmen Farbtönen vom monochrom dunkelbraunen Hintergrund ab. Dabei überschneiden sie sich kaum, sondern sind sorgsam so nebeneinander angeordnet, dass sie in ihrer Ganzheit und natürlichen Erscheinung erkennbar bleiben.

Sichtbar beeinflusst von niederländischen, flämischen und deutschen Vorbildern führte der Berner Maler und Architekt Joseph Plepp (1595–1642) die Gattung der Stillebenmalerei in Bern ein, wobei weder geklärt ist, wo und wie er mit der Malerei aus dem Norden in Kontakt kam, noch welche Werke er tatsächlich kannte.¹ Thematisch und kompositorisch erinnern die Gemälde des Berner Künstlers an Stilleben von Floris van Dyck (1575–1651), Osias Beert dem Älteren (1580–1623) oder Jacob van Hulsdonck (1582–1647), die eine ganz ähnliche Anordnung der dargestellten Objekte aufweisen. Mit den Werken des Frankfurter Stillebenmalers Georg Flegel (1566–1638) sind Plepps Gemälde vor allem motivisch verwandt.² Anders als viele flämische und nieder-

ländische Künstler spezialisierten sich weder Plepp noch seine Nachfolger auf die Stillebenmalerei, sondern beschäftigten sich daneben auch mit anderen Gattungen und Tätigkeiten – wohl auch, weil der Markt für Stilleben im Bern des 17. Jahrhunderts relativ überschaubar war.³

Die Erwähnung von Plepps Stillebenmalerei in Joachim von Sandrarts (1606–1688) *Teutscher Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* deutet auf die Wertschätzung hin, die das zeitgenössische Publikum den Gemälden des Berner Künstlers entgegenbrachte.⁴ Von mutmasslich mehreren Gemälden Plepps haben sich jedoch nur das beschriebene und sein gleich grosses Pendant erhalten. Dieses ist kleinteiliger komponiert und enthält unter anderem eine Gurke, Salat, Kirschen und Mirabellen sowie Käse, Nelken, ein Messer und ein Weinglas, die in drei hintereinanderliegenden Ebenen auf einer Damasttischdecke angeordnet sind. Es ist mit der Jahreszahl 1632 und der Bezeichnung «Io Plep.» versehen (Abb. 1a).⁵

Während Plepps Werke mit 36,5×52 cm noch eher kleine Formate aufweisen und damit für die Ausstattung von Räumen bürgerlicher Häuser geeignet waren, überführte der ursprünglich aus Strassburg stammende Maler Albrecht Kauw (1616–1681) die Thematik etwa



Abb. 1a
 Joseph Plepp, **Stilleben mit Salat, Kirschen, Käse und Weinglas**, 1632,
 Öl auf Holz, 37×52 cm, Bern, Kunstmuseum

30 Jahre später in grossformatige Bilder, welche die Speisesäle barocker Landsitze schmückten.⁶ Im Unterschied zu Plepps Gemälden zeigen Kauws *Vorratskammern* neben dem vegetabilen «Segen des Landes» jetzt auch erlegte Vögel, Hasen und Fische sowie einzelne Personen wie Küchenmägde oder Jagdhelfer (Abb. 1b).⁷ Die Kompositionen sind nun insgesamt komplexer und die Farben leuchtender, gleichwohl sind auch motivische und kompositorische Referenzen auf die Gemälde seines Vorgängers zu erkennen. Kauws frühes Vanitas-Stilleben bleibt in Bern einzigartig.⁸ Das Interesse des Berner Patriziats an der Stillebenmalerei kann auf seine enge Verbindung mit der Landwirtschaft und deren ökonomische Bedeutung für den Bernischen Staat zurückgeführt werden. Viele Familien der Obrigkeit verfügten über Grundbesitz, den sie für Acker-, und Weinbau sowie die Viehzucht nutzten.⁹ Die Stilleben boten die Möglichkeit, die Erträge des bewirtschafteten Gutes ganzjährig zu präsentieren und stehen für die erfolgreiche Verwaltung der Ländereien und das Selbstverständnis ihrer Auftraggeber.¹⁰ Gleichzeitig ist in der Oberschicht ein erwachendes Interesse an der Einrichtung von Gartenanlagen festzustellen, was im 1639 erschienenen *Pflantz-Gart* von Daniel Rhagor

zum Ausdruck kommt. Diese praxisbezogene Publikation zum Anbau und der Pflege von Nutzpflanzen richtete sich explizit an vornehme Gutsbesitzer und thematisierte nicht nur die einheimischen, sondern auch mehrere exotische Pflanzen und Früchte, die in den Stilleben der Zeit wiederzufinden sind.¹¹ Auch Plepps Melone, Quitten und Trauben sind im *Pflantz-Gart* vertreten, wobei jede Frucht einem der drei Hauptkapitel «Obs-Gärten» (Quitten), «Kraut-Gärten» (Melone) und «Wein-Gärten» (Trauben) zugeordnet ist.¹² Die nebeneinander angeordneten Früchte auf Plepps Stilleben weisen aber nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Bezüge zu enzyklopädischen Darstellungen auf: Sie zeigen die Fruchtkörper möglichst von allen Seiten und in unterschiedlichen Wachstumsphasen, zudem legen sie besonderen Wert auf die Wiedergabe ihrer Form und materiellen Beschaffenheit. Diese sorgfältige Betrachtung der Objekte und die beinahe wissenschaftliche Beschäftigung mit der Materie lassen sich mit dem im 17. Jahrhundert aufkommenden Interesse an der systematischen Erfassung der natürlichen Erscheinungsformen in Zusammenhang bringen.¹³ Nicht zuletzt spielten Plepps Stilleben auch bei der Zuschreibung der Kebes-Tafel eine wichtige Rolle: Die auf-



Abb. 1b
 Albrecht Kauw,
Stillleben mit Salm, 1677,
 Öl auf Leinwand, 144,5×101,2 cm,
 Bern, Kunstmuseum

fällig genaue Ausführung der auf der Tafel dargestellten Objekte veranlasste zur Annahme, dass diese dem Blick und dem Verständnis eines Stillebenmalers zuzuschreiben sind.¹⁴

Johannes Dünz (1645–1736) schliesslich ist der dritte Maler in Bern, der sich im 17. Jahrhundert der Stillebenmalerei widmete. Mit seinen Früchte- und Blumenstilleben sowie der undatierten Jahreszeitenfolge (Abb. 1c) knüpfte er unter anderem an die Tradition der flämischen und französischen Stillebenmalerei aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an,

die er wohl über seinen Kontakt zu den weit gereisten Schweizer Malern Wilhelm Stettler (1643–1708) und Joseph Werner (1637–1710) kennenlernte.¹⁵ Gleichzeitig blieb er mit der Darstellung einheimischer Früchte und seinen eher einfachen Bildkompositionen der Tradition Plepps und Kauws verbunden.¹⁶ Nach den grossformatigen Gemälden von Kauw kehrte Dünz wieder zu mittleren Formaten zurück, die nunmehr in die städtischen Wohnungen Berns passten.

Leonie Singer

- 1 Vgl. Peter Vignau-Wilberg, «Das Schweizer Stilleben im Barock» in *Schweizer Stilleben im Barock* (Ausstellungskatalog, Zürich), hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1973, 6–11, hier 8; Georges Herzog, «Die Bernische Stillebenproduktion des 17. Jahrhunderts (Kat. 121–136)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 1, 149–168, hier 150; Dass Plepp Reisen ins Ausland unternahm, ist nicht bekannt, möglicherweise lernte er die Werke ausländischer Künstler über das Medium der Druckgrafik kennen.
- 2 Vgl. Max Huggler, «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22 (1962), 118–125, hier 122.
- 3 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149.
- 4 Vgl. Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* [...], Nürnberg 1675, 255: «So übte er [Joseph Plepp] sich auch stark in Früchten mahlen/und verdiente darmit ein schönes Lob/so dass sein Tod Anno 1641 [sic!] von jederman bedauret wurde.»; Vignau-Wilberg, «Schweizer Stilleben im Barock», 8.
- 5 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149–151.
- 6 Vgl. Georges Herzog, «Das bernische Stilleben des 17. Jahrhunderts» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Hohenstein, Bern 2006, 408–409, hier 408.
- 7 Max Huggler prägte die Bezeichnung «Segen des Landes» für die Kauwschen Stilleben; vgl. Huggler, «Geschichte der barocken Malerei», 123.
- 8 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149; 154–156.
- 9 Vgl. Elisabeth Ryter, «Einleitung» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 1–14, hier 11.
- 10 Vgl. Herzog, «Das bernische Stilleben», 408.
- 11 Vgl. Georges Herzog, «Daniel Rhagors Pflantz-Gart aus dem Jahre 1639» in *Berns mächtige Zeit*, 406–407, hier 407.
- 12 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 152; Daniel Rhagor, *Pflantz-Gart* [...], Bern 1639, Universitätsbibliothek Bern, DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-21930> (Zugriff am 29. 04. 2021).
- 13 Vgl. Catherine Wilson, Art. «Wissen» in *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Stuttgart 2005–2012, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_382694 (Zugriff am 30. 04. 2021).
- 14 Vgl. Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 273–291, hier 285.
- 15 Vgl. Vignau-Wilberg, «Schweizer Stilleben im Barock», 10.
- 16 Vgl. ebd.



Abb. 1c
Johannes Dünz, **Der Frühling**,
Öl auf Leinwand, 58×78 cm, Bern, Kunstmuseum



2 | Hans Jakob Dünz

Brugg ca. 1575–ca. 1649 Bern

Scheibenriss für die Gesellschaft zu Kaufleuten in Bern, um 1630

Feder in schwarz, grau laviert auf Papier, 31,0×20,4 cm

Der Scheibenriss von Hans Jakob Dünz, eine Vorzeichnung für eine Glasmalerei, gliedert sich in drei Bildteile. Im oberen Bildfeld der Zeichnung werden Lastpferde mit Fässern durch eine Gasse gepeitscht. In der Mitte erkennen wir eine gesellige Szene und im unteren Bildabschnitt befindet sich eine Kartusche mit der Inschrift: «Ein fröhlicher Abend-Schmauß der Herren Vorgesetzten einer hochehrenden Gesellschaft zu Kaufleuten in Bern 1630.» Vermutlich gab die Gesellschaft der Kaufleute in Bern das Werk bei dem gefragten Glasmaler in Auftrag. Figürlich bemalte Glasscheiben waren zu seiner Zeit ein häufig genutztes Repräsentationsmedium für Privatpersonen, Körperschaften sowie die Obrigkeit in der Stadt.¹

In der Szene im mittleren Bildfeld sitzen Männer an einer gedeckten Tafel und lassen sich von einer Magd bedienen. Sie speisen, trinken und unterhalten sich. Die Frau füllt das Trinkgefäß des mittleren Herren im Vordergrund. Die Details geben Einblick in die Tafelkultur der Zeit. Drei der Männer erheben ihre stufenförmigen Nuppengläser. Weitere halten Messer in der Hand. Die hinten zentral platzierte Figur schneidet den Braten, der in der Tischmitte auf einer ovalen Platte angerichtet ist. Auf dem Tisch stehen ausserdem kleine Büch-

sen, die vermutlich Senf, Salz oder andere Gewürze enthalten. Diese Produkte gehörten zu den typischen Fernhandelswaren, welche durch Angehörige der Berner Gesellschaft zu Kaufleuten gehandelt wurden. Die Runde steht im augenfälligen Gegensatz zu Darstellungen wie der Tischzucht von Conrad Meyer (vgl. Kat. Nr. 5), die den gesitteten Rahmen vorgaben, in welchem sich Mahlzeiten im Familienzusammenhang im Idealfall abzuspielen hatten.²

Die Männer in der mittleren Szene halten eine Versammlung des Vorgesetztenbotts ab, wie es in der Kartusche beschrieben wird.³ Solche Versammlungen der Vorstände der ehemaligen Berufskörperschaften haben sich einige Gesellschaften und Zünfte der Burgergemeinde Bern noch bis heute bewahrt, und sie haben teilweise auch noch die gleiche Bezeichnung wie damals.⁴

Die Magd, welche die Herren bedient, ironisiert möglicherweise die Figur der *Temperantia* auf dem so genannten *Anna-Seiler-Brunnen* (Abb. 2a) in der Berner Marktgasse. Im Kontext des üppigen, vielleicht gar exzessiven Schmaus- ges mahnt sie, wie die Brunnenfigur, jedoch augenzwinkernd, an die Tugend der Mässigung.⁵

Der Künstler selbst hatte zu Lebzeiten Berührungspunkte zum Berner Zunft- und Ge-



sellschaftsleben. Dünz war Angehöriger der Zunft zum Möhren, der Berufskörperschaft der Schneider und Tuchscherer, der heutigen Zunft zum Mohren.⁶ Die Aufnahme erfolgte Ende des 16. Jahrhunderts nach seiner Lehre in Brugg und seiner Wanderschaft nach Bern, die ihn in die Werkstatt des Glasmalers Hans Jakob Plepp führte. Seine Gesellschaftsangehörigkeit bei den Textilhandwerkern erscheint angesichts seiner Tätigkeit als Glasmaler son-

Abb. 2a
Hans Gieng, **Temperantia-Brunnen**, 1548,
Solithurner Stein, ca. 75 cm,
Bern, Obere Marktgasse

derbar. Damals gehörten die meisten seiner Berufskollegen der Stube zum roten Löwen an, einer der Berufskörperschaften der Gerber und heutige Gesellschaft zum Mittellöwen. Ein weiterer Scheibenriss aus Dünz' Feder, die *Zunftscheibe zum Mittellöwen*, könnte auf die vergeblichen Versuche hindeuten, der Gesellschaft angehören zu dürfen.⁷ Eine weitere These zu seiner Gesellschaftsangehörigkeit besagt, dass die Zunft zum Möhren die Zunft

seines Schwiegervaters war. Seine persönlichen Verbindungen in das burgerliche Leben und seine vorgängige Arbeit für andere Zünfte und Gesellschaften, unter anderem die Zunft zum Narren und Distelzwang, sind zweifelsohne ein Grund für die realitätsnahe und detaillierte Darstellung der Zusammenkunft im ausgestellten Scheibenriss.⁸

Valérie Sprenger

- 1 Georges Herzog, Art. «Dünz, Hans Jakob» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998, aktualisiert 2016), URL: <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4030623&lng=de> (Zugriff am 29.03.21); Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, Brugg 1984, 40.
- 2 Robert Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber. Das Silbergeschirr der bernischen Zünfte, Gesellschaften und burgerlichen Vereinigungen*, Bern 1996, 41; Beat Junker und Anne-Marie Dubler, Art. «Bern (Kanton)» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* (2018), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007383/2018-01-18/> (Zugriff am 15.04.2021).
- 3 Das Vorgesetztenbott bezeichnet die exekutive Verwaltungsbehörde einer Zunft oder Gesellschaft. Thüring von Erlach und Eric von Graffenried, *Die Burgergemeinde Bern. Gegenwart und Geschichte*, Bern 1993.
- 4 Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber*, 41; Harald Wäber, «Burgerschaft und Burgergemeinde der Stadt Bern von den Anfängen bis 1831» in von Erlach und von Graffenried, *Die Burgergemeinde Bern*, 65.
- 5 Kathrin Utz Tremp, Art. «Anna Seiler» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* (2011), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012959/2011-03-14/> (Zugriff am 29.04.2021).

- 6 Die Herkunft des Zunftnamens ist nicht ganz geklärt, es gibt jedoch die Vermutung, dass er sich auf den Heiligen Mauritius beziehen könnte, der im 3. Jahrhundert als Angehöriger der Thebaischen Legion in das Gebiet des Wallis kam und dort den Märtyrertod starb (St. Maurice). S. dazu auch die Homepage der heutigen Zunft unter <https://www.mohrenzunft.ch/wappen> (Zugriff am 20.07.2021). Die Auseinandersetzung um Rassismus und die Angemessenheit des fortgesetzten Gebrauchs von historischen Namen und Wappen hat in den letzten Jahren auch diese Zunft erreicht.

- 7 Hans Jakob Dünz, *Zunftscheibe zu Mittelleuen*, 1598, Feder laviert und teilweise koloriert, 40,5×31,6 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 20 036. 606.
- 8 Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber*, 21–24; Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 22–26; Hans Jakob Dünz, *Die Zunft zum Narren in Bern*, 1610, Feder laviert, 24,9×16,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 924.



3 | Joseph Werner d. J.

Bern 1637–um 1710 Bern

Allegorie des Handels, 1668

Gouache auf Pergament auf Kupferplatte, 14,3×10,5 cm (ohne Rahmen)

Mercatura, die Personifikation des Handels, sitzt in rotem Umhang und goldenem Mieder inmitten eines Sammelsturms von Objekten und Tieren. Sie trägt den Flügelhelm und den Caduceus Merkurs, des Gottes der Händler und Diebe, und erscheint hier als Gewährsfrau des ehrbaren Handels. So lautet die Aufschrift des grossen Folianten auf ihrem Schoss «SOLUTUS OMNI FOENORE» – frei von jeglichem Wucher. Entsprechend drückt sie mit ihrem linken Fuss einen raffgierigen, blutäugigen Hund nieder, der sich in einen Geldsack verbissen hat. Auch der Rechen zu ihren Füßen steht vermutlich für Habsucht und Betrug.¹ Die Theatermaske mit hohlem Auge und rotgeschminkten Lippen, die neben der Bestie am Boden liegt, verweist ebenfalls auf das hehre Tun der Figur: Guter Handel erscheint unmaskiert und zeigt sein wahres Gesicht. Mit offenem freundlichem Blick empfängt die Protagonistin denn auch die Betrachtenden. Eine steinerne Büste in der oberen Bildmitte weist ein junges weibliches und ein altes, bärtiges männliches Gesicht auf. Sie steht für die Tugend der *Prudentia*, die zugleich Vergangenheit und Zukunft im Blick hat.² Der rote Ara, der von seiner Stange oben links herabblickt, ist aus der Emblematik bekannt als Begleittier des Merkur, zugleich ist er eine Ware im frühneuzeitlichen

Überseehandel.³ Im rechten Hintergrund öffnet sich der Raum auf blauen Himmel und die Bugaufbauten und geblähten Segel der Schiffe, die solche Waren, wie sie im Raum verstreut sind, in alle Welt transportierten.

Die Fülle an Objekten, die der Raum enthält, fügt sich beim näheren Betrachten einer gewissen Ordnung. So stehen links oben unter dem Papagei kostbare Gefässe: Vor zwei grossen Silberkannen mit ausgreifenden Henkel- und Deckelkonstruktionen reihen sich ein kleineres blaues Gefäss mit Deckel, das vermutlich aus China stammt,⁴ eine Amphore aus Achat, ein Silberteller sowie ein hölzernes Schmuckkästchen mit einer Perlenkette und einem Rubinanhänger. Im Bereich darunter liegen verschnürte Packen, in denen sich wohl Tuche befinden; ein Messstock und acht gestapelte Stoffballen legen dies nahe. Demonstrativ für die Betrachter:innen der Miniatur wurde ein weisser Stoff mit schwarzem Druck ausgebreitet, bei dem es sich allerdings auch um eine auf Papier gedruckte Ornamentstichvorlage handeln könnte.⁵ Links hinter *Mercatura* liegen auf einem Transportfass eine Wolldecke und eine papierne Landkarte, rechts hinter ihr beeindruckt ein kostbarer goldgestreifter Seidenstoff, der vielleicht aus Frankreich stammt. Während die linke Seite des Bildes ganz den

Waren vorbehalten ist, steht rechts ein Tisch mit Pultaufsatz, der all jene Utensilien enthält, die zum Ausüben des Kaufmannsberufs vonnöten waren: Papiere, Briefe, Bücher, Schreibzeug und Münzen. Eine schwarze verschlossene Schatulle oben und ein grosser eiserner Koffer mit Vorhängeschloss unten verbergen ihren Inhalt vor neugierigen Blicken. Unter der Tischplatte liegen mehrere in Leder gebundene Bücher sowie Waagschalen aus Messing und dazugehörige metallene Gewichte. Einige Silbermünzen und ein Zettel sind zu Boden gefallen. Gut verschnürt lehnen beschriftete Stoffsäcke an der verschlossenen Truhe.

Erklärungsbedürftig ist das mit Wurzeln durchzogene Erdreich, das links unten vom Bildrahmen angeschnitten wird. Der graue Sack, auf dem *Mercaturas* Mantelsaum aufliegt, enthält möglicherweise nicht Geld, wie bisher vermutet wurde, sondern Agrarerzeugnisse, was die Wichtigkeit auch des «Segens des Landes» (vgl. Kat. 1) als Handelsware ins Bild bringen würde.

Das so prall mit Dingen gefüllte Gemälde misst nur 14 mal 10 Zentimeter. Joseph Werner, von dem einige grossformatige Werke in der Ausstellung zu sehen sind (Kat. 16, 18), war vor allem für seine Miniaturen bekannt.⁶ Vermutlich ist diese Miniatur im Zusammenhang mit

Werners Umzug nach Augsburg im Jahr 1667 entstanden. Jürgen Glaesemer meint, Werner habe damit «nach seiner Ankunft in der Handelsstadt [...] den Augsburger Mäzenen seine Reverenz erweisen» wollen. Falls der Maler die Miniatur nicht proaktiv als eine Art Visitenkarte verschenkt hat, sondern vielmehr einen Auftrag ausführte, dann könnte dieser dem Künstler durch seinen Schwiegervater vermittelt worden sein, einen angesehenen Augsburger Händler.⁷

1 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner (1637–1710)*, Zürich u. a. 1974, 164.

2 Auch Merkur selbst wird in der Emblematik als Doppelfigur in junger und alter Gestalt dargestellt. Siehe Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 1772–1773; Emblem Nr. 13 in Hadrianus Junius, *Emblemata*, Antwerpen: Christoph Plantin 1565, trägt den Titel «Prudentia cum Robore Coniuncta». Hier stehen die zwei Gesichter unterschiedlichen Alters für «Klugheit und Stärke».

3 So schreibt Glaesemer, Joseph Werner, 164. Der Papagei gehört als Symbol der *Eloquentia* zu Merkur. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavcate dall'antichità, & di propria inventionione*, Rom 1603, 127–128.

Die Ausstellung der Kostbarkeiten in der Allegorie des Handels ist den niederländischen Prunkstillleben verwandt. Der aus Bern stammende Joseph Werner inszenierte den Wohlstand, wie ihn die Kaufleute in die Städte brachten, für einen Augsburger Kontext. Solch wertschätzende Zurschaustellung von Reichtum suchen wir vergebens in der Schweizer Bilderwelt des 17. Jahrhunderts.⁸ In der *Allegorie auf die Gerechtigkeit*, die Werner

einige Jahre früher für die kleine Burgerstube des Berner Rathauses schuf (Kat. 16), ist es die «Missethat der Welt», die durch kostbare Gefässe und Geldstücke gekennzeichnet wird. Vielleicht dürfen wir daraus schliessen, dass die diskrete Nichtdarstellung von Reichtum eine Tugend war, die in Bern mehr als in Augsburg hochgehalten wurde.

Urte Krass

4 Vgl. die Teekanne aus Jingdezhen, Qing-Zeit (1644–1911), Ära Kangxi (1662–1722), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv. Nr. PO 4238, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/121881> (Zugriff am 28.04.2021).

5 So die Vermutung von Birgitt Borkopp-Restle beim Betrachten der Miniatur. Einige sehr ähnliche Beispiele für solche Vorlagen stellte z. B. Daniel Mignot Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg her. Vgl. Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte der Ornamentik seit der frühen Neuzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, Taf. 95.

6 Zu den Miniaturen und der Maltechnik Glaesemer, *Joseph Werner*, 50–62.

7 Ebd., 61, 164. Wenn es gelänge, das Handelszeichen, das mehrfach im Bild auftaucht (so auf den verschnürten Ballen links), zuzuordnen, könnte man mehr über den möglichen Auftraggeber sagen. Es erinnert an mittelalterliche Hausmarken und Steinmetzzeichen, vgl. die Zusammenstellung von Hermann Nebe, «Über das mittelalterliche Zeichen der 4», *Thüringer Monatsblätter* 12 (1939), 20–22.

8 Urte Krass, «Unsichtbarer Reichtum. Wie Schweizer Künstler der frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken» in *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 1 (2021), 129–143.



4 | Wenzel Hollar

Prag 1607–1677 London

Aus den Serien **Theatrum mulierum** und **Aula Veneris**

Mulier Bernensis, Mulier Basiliensis, Mulier Basiliensis und **Virgo Basiliensis**, 1644

Radierungen, jeweils ca. 9,4×6,0 cm

Drei Baslerinnen und eine Bernerin, vornehm gekleidet in bodenlangen Röcken und Schürzen, markanten Hüten und Halskrausen veranschaulichen die Tracht der Oberschicht, wie sie Mitte des 17. Jahrhunderts in den entsprechenden Schweizer Städten getragen wurde. Als Teil einer Bilderserie namens *Theatrum Mulierum* (lat. Frauentheater) wurden die Radierungen von dem aus Prag stammenden Zeichner und Grafiker Wenzel Hollar angefertigt. In den Diensten des britischen Earl of Arundel war der böhmische Künstler vielfach auf Reisen durch Europa unterwegs und fertigte dabei unter anderem eine Reihe von gedruckten Landschafts- und Kostümstudien an.¹ Solche Drucke, die teils auch in illustrierten Büchern erschienen, wurden gerne gesammelt und studiert, da sie ihren Betrachter:innen Einblick in ihnen fremde Kulturen und Gebräuche ermöglichten.² So galten auch die Darstellungen von traditioneller Bekleidung verschiedener Regionen als visuell anregend und informativ. Hollar gab die Kostüme dank seines zeichnerischen Geschicks äusserst detailgetreu wieder. Bei den vier ausgestellten Radierungen handelt es sich um ein «Burgersfraw zu Bern», die ein hohes Barett auf einem weissen, den Kopf bedeckenden Tuch trägt, zwei verheiratete Baslerinnen mit Pelzkappe

sowie «Ein Basler Iungfraw» mit einem konischen Hut.

Kleidung war bereits seit Mitte des 12. Jahrhunderts ein essentielles Mittel zur Abgrenzung der sozialen Stände und richtete sich nach spezifischen Vorschriften.³ Was angemessen war und was nicht wurde in der Kleidergesetzgebung von Bern festgehalten, welche 1643 offiziell in Kraft trat.⁴ Den städtischen Bürgerinnen und Bürgern sowie der Landbevölkerung wurde eine ihrem Stande jeweils angemessene Kleidung vorgeschrieben. Versties man gegen die Gesetzgebung, riskierte man von seinen Mitbürger:innen angezeigt zu werden.⁵ Die Kleiderordnung hielt die soziale Ordnung aufrecht und verminderte die soziale Mobilität, denn die Unterteilung der Gesellschaft galt als gottgegebenes Prinzip, dem nicht zuwider zu handeln war.⁶ Der Oberschicht wurden gewisse Kleiderprivilegien in Form von teuren Stoffen und Verzierungen gewährt. Doch auch die Reichsten hatten sich an das christlich motivierte Prinzip und reformatorische Credo der Mässigung und Bescheidenheit zu halten.⁷ Besonders für die Frauen gab es Grenzen in Bezug auf das Ausmass an Aufwand ihrer Kleidung. Durch edle Accessoires aus Seide und Spitze, Silber- und Goldbänder oder aufgetürmte Kappen und Frisuren versuchten

manche, ihre Kleidung aufzuwerten und vornehmer zu erscheinen.⁸ Ein edles Accessoire der Zeit war die sogenannte Brämikappe, welche sowohl in Bern als auch in Basel getragen wurde (Auch zu sehen bei Kat. 5 und Kat. 9). In Zürich und Schaffhausen war dieselbe Kopfbedeckung unter dem Namen «Hinterfür» bekannt.⁹ Für Frauen, die «unter die Haube» kamen, war es angebracht, ihre als aufreizend empfundene Haarpracht zu verdecken.¹⁰ Diese vornehmen Kappen wurden aus Zobel- und Marderpelz angefertigt, wobei für eine günstigere Variante Schafswolle oder Samt verwendet wurde.¹¹ Die üppig mit Pelz besetzte Kappe wurde über einer bestickten Haube aus Baumwolle getragen.¹² Die Anfertigung dieser Kopfbedeckungen entwickelte sich zu einem

eigenen Berufsfeld. Der sogenannte Hinterfürmacher fertigte sie für Zürcher Frauen des höheren Standes auf Bestellung an. An der Art der Haube und den Bändern konnte man sogar erkennen, aus welcher Stadt die Trägerin der Kappe stammte. Diese Art Pelzkappe kam ursprünglich wohl aus Frankreich, wo sie jedoch bald wieder aus der Mode kam. In der Schweiz wurde sie noch bis ins 18. Jahrhundert getragen, jedoch nur noch von den älteren Damen. Die Kostümdarstellung Wenzel Hollars erlaubt uns noch heute einen Einblick in die Gesellschaftsstruktur und den Modegeschmack der städtischen Elite in der Schweiz im 17. Jahrhundert.

Emily Schneider

- 1 Alena Volrábová, «Wenceslaus Hollar and Red Chalk» in *Master Drawings* 53 (2015), 89–98, 96.
- 2 Mathew Norman, *Wenceslaus Hollar. Portrait of a Traveller*, Auckland Art Gallery Publication 2013), <https://rfacdn.nz/artgallery/assets/media/2013-wenceslaus-hollar-portrait-of-a-traveller.pdf> (Zugriff am 23. 04. 2021), 3.
- 3 Anne-Marie Dubler und Katharina Simon-Muscheid, Art. «Kleidung» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016302/2008-10-16/> (Zugriff am 04. 04. 2021).
- 4 Phillip Gut, «Eine Religion der ständischen Ordnung. Kleidermandate» in *Berns mächtige Zeit, das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 216.
- 5 Dubler und Simon-Muscheid, «Kleidung».
- 6 Ebd.
- 7 Gut, «Kleidermandate», 216.
- 8 Regula Wyss, «Zu hohe Kappen, zu lange Perücken. Die Justizpraxis der Berner Reformationskammer 1694–96» in *Berns mächtige Zeit*, 215.
- 9 Julie Heierli: «Was ist ein Hinterfür? Ein Beitrag zur Kostümgeschichte» in *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge* 13 (1911), 261–272.
- 10 Murielle Schlup, *Modestatement und Statussymbol. Die Brämikappe* (Blog des Schweizerischen Nationalmuseums, 2018) <https://blog.nationalmuseum.ch/2018/05/modestatement-und-statussymbol-die-braemikappe/> (Zugriff am 13. 07. 2021)
- 11 Ebd.
- 12 Heierli, «Was ist ein Hinterfür», 263.



5 | Conrad Meyer

Zürich 1618–1689 Zürich

Tischzucht. Die Familie beim Tischgebet, 1645

Radierung, 14,5×24,2 cm

Conrad Meyers Radierung *Tischzucht* ist Bestandteil des allerersten Neujahrsblattes der Schweiz.¹ Es handelt sich dabei um einen Einblattdruck, von welchem bei diesem Exemplar jedoch nur der obere Teil überliefert ist. Die darunter gedruckten, hier fehlenden 112 Verse wurden von dem ebenfalls aus Zürich stammenden Theologen und Dichter Johann Wilhelm Simler (1605–1672) verfasst (Abb. 5a). Im Bild wird ein repräsentativer Raum gezeigt, in dem eine Familie zum Essen zusammenkommt. Der Raum wird von verschiedenen Wandgemälden eingefasst, welche von links nach rechts die Schöpfung und den Sündenfall, die Verkündigung und die Geburt Christi, das jüngste Gericht und Johannes den Täufer darstellen. Von links fällt das Licht durch die teils offenen Fenster auf die Tischgemeinschaft. Mit zum Gebet gefalteten Händen stehen die jüngeren Kinder am Rande des Tisches, während die Erwachsenen auf den Stühlen Platz genommen haben. Eine Bedienstete bringt von links eine Platte mit Fleisch in den Raum. Mit ihrer einfachen Kleidung unterscheidet sie sich von den anderen Personen. Bei näherer Betrachtung der Familie fällt die typische Brämkappe der zentral platzierten Frau ins Auge sowie die Halskrausen der Männer und Frauen, die auf die hohe soziale Stellung der Fami-

lie verweisen.² Die Kunsthistorikerin Martina Sulmoni geht davon aus, dass es sich hier um die Familie des Malers und Radierers Conrad Meyer handelt, und erkennt ein Selbstporträt des Künstlers im zum Betrachter blickenden Mann.³ Folgt man dem Blick des Familienoberhauptes (bei dem es sich demnach um Conrad Meyers Vater, den Künstler Dietrich Meyer den Älteren, handeln müsste), so trifft man auf einen in einem Käfig eingesperrten Vogel. Während dieser in Zusammenhang mit Zucht, Ordnung und Affektkontrolle gebracht werden kann, ergeben Hund und Katze am Boden ein Bild von Einheit und Eintracht, was ebenfalls auf die Tischgemeinschaft zu übertragen ist.

Daneben liegt ein kleines Kind in einer Wiege. Mit ausgestrecktem Arm zeigt es nach oben, wo sich uns ein Stillleben darbietet. In der Fülle findet sich unter anderem ein Waschbecken, um sich vor und nach dem Essen die Hände zu säubern, sowie eine Rute, welche wahrscheinlich zur Bestrafung der Kinder diente.

Die Vielzahl der Gegenstände liefert uns eine Vorstellung, wie der Haushalt einer reichen Patrizierfamilie Mitte des 17. Jahrhunderts in Bern (idealerweise) ausgesehen hat. Doch die dargestellte Dingwelt birgt auch moralisierende Implikationen. «Vom Bächtelistag 1645 an



1. Von Zurüstung des Tisches.

Bommt her und höret mir zu / ihr die ihr auß der Wiegen
Vor sieben Jahren schon / ohn Mutter Hüß / gestigen /
Ich lehre Tischzucht / ohn die von allem hat /
Des lieben Vatters Tisch dem Kind verbotten war.

So wäsche nun die Hand / und dann zu rechter zeit
Das Tischetuch nach der schuur / und eben überprete:
Sei auch den Blatten-Ring / wo nicht / an dessen statt
In mitten auf dem Tisch das Sonnengleiche Blatt.
Nach Ordnung lege dar die Teller und die Zwahlen /
Die Messer auch daryu: es sol kein Tschel fehlen:
Des Salzes nicht verges: des Brots bis eingedankt:
Die Tiedeln rucke bey: die Gläser sauber schäumet.
Ist nun nach laudes Zeit / der Tisch gerüst um essen:
So werde des Schützes um Herren nicht vergessen:
Die Blagen / Herz und Hand / erhebe übersch /
Und um den Sägen sein / demüthig / ihn anspich.
Wann dann die Eltern sich mit Speis und Trank erlaben /
Und das aufwarten die sitzauß befohlen haben /
So sitze karbaue da / auf beiden Füssen dein:
Knecht / sprech und lüste nicht dann nur besitz allein.
Die Hände nicht verberg: gib achtung auf den Mangel:
Doch gaffe niemand an / mit offnem Maul im Angel:
Trag auf und ab die Speis / und niemand mit beschmirt:
Nicht überfülle gar der Gassen Trinktgeschirt:
Mit Ehrenbictung thu die vollen überreichen:
Die lären auch empfach mit gleichen Ehrenzeichen /
Und schencke wiederum in einem Wasser frisch:
Nur einmal trage nur pro Blatten über Tisch.
Die gleichen Speisen du nicht solt zusamen stellen:
Und stassig hüten dich die Gläser umstellen:
Nicht sollst du über den / der oben sitzt an /
Nicht tragen auf und ab / sich ein andern plan.
Vor dem der noch sit / die Blatten lasse stehen
Des er sie rucke weg / und heisse dich mit gehen:
Und wann er Brots begärt / so bringe du noch mehr /
Doch nicht in blosser Hand / auf einem Teller her.

2. Vom gebührender Zucht über Tisch.

Triffst aber selb zu Tisch / bey jungen oder Alten /
So sollst du deine Fuß still und zusamen halten:
Die Ellenbogen dir nicht sollen stügen seyn:
Die Arme lege nicht bis zu denkselben seyn.
Mit angereichtem laß zulassen dich anrechen /
Und mit den Achseln dich nicht ungebührlich lehnen:
Nicht frag / auf bloßem Haupt: nicht in dem Busen deins:
Das Nasenrübelen gar laß underwegen seyn.
Besitz abbreche dich im schmecken / küssen / niesen:
Das riechen an der Speis thut männlich verdriesen:
Dieselbe du nicht sollt beschmecken immerdar:
Sei auch bey leitz barren / und schnell von dammen seyr.
Die Kost verachten laß / um etwas auch erkalten:
Des starken blases dich sollt über Tisch enthalten.
In freies andern Ort auß gemainer Blatten ist:
Bil minder auf den Bein / und dich nicht überstis.
Den andern Tischen sollt mit deinem Mund nicht fassen:
Du habest dann puer den ersten abgelassen:
Nicht trinck nicht / wann du noch etwas in dem Mund /
Nicht rede dannmal / und gar nichts ohne grund.

3. Von dem aufbeben oder aufnehmen des Tisches.

Mit dreien Fingern nur angreiffe du die Speisen /
Das Glas mit einer Hand: im trincken thu nicht pfeisen:
Die besten Tischen auch nicht sollt außlaufen die:
Den Wein vernemliche wol mit Wasser im Geschirt:
Die Speisen und Geträndt zuhaben nicht gedente:
Ja gar zurechnen nicht: das Maul nicht d'vater heute:
Was du geschirt hast / kein andern lege für /
Und werse nichts von dir bis zu der Stubenstür.
Gar alles (ohne Tisch) mit autem Messer schneide:
In dem einschicken doch das Messer gänzlich weide:
Dasselbig sey ohn Schmutz / wann du mit nimmest Salz:
Das Tischetuch nicht beschmirt: mit Essen oder Schmalz.
Die Finger lecke nicht / doch thu sie underzungen:
Wann du Brots schneiden wilt / mit deiner Zwahlen wölchen:
Die Klingen von dem Brote nicht nimm weg allein:
Zerschneide nicht zu vil: das bösen lasse seyn.
Nichts wider auß dem Mund sollt auf den Teller legen:
Nicht alles essen auf: mit Brots kein Blatten legen:
Das angestrichen auch nicht bunde wider ein:
Nicht reie der Tisch umst: nicht schmeize wie das Schwein:
Die Bein / den Fanden gleich / mit Zähnen nicht benage:
Nicht wege ihres Markts / auf Brots und Teller schlage:
Nicht lauge laut daran: nimm aber von dem Bein
Das Fleisch und Markt hinweg mit einem Messerlein:
Die Bein eröffne nicht: deneit es löbel steht
Wann dann über Tisch ein junger Mensch umgabet:
Und was noch mehr ist hart / mit feinem Messer brich /
Bil minder brich es auf mit Zähnen grimmiglich.
Den Wein außdünckle nicht: und süßle nicht im trincken:
Ja / schencke dir nicht ein ohn deines Vatters weiden:
Nur auß dem Väter wirts / und trinck nicht zu guch /
Nur wölche deinen Mund mit Zwahlen reie und nach.
Die Zwahlen und das Brots / den Teller weid das Messer
Nicht reie der meiste Theil / und ein geschickter Eßer:
Du Zähnen gräbe nicht mit Eßen oder Eßel:
Nicht gerne moe es seyn / den ewigen Fremden-Mahl.
Im ersten von dem Tisch mit Umlauf sollt außgehen:
Und nach dem Sägen-Wunsch / sein püchig darvon gehen:
Nur wölche deine Hand / und um die Speis und Trank /
Mit Ernst und lauter Stimm Gott sage lob und dank.
Wann nun die Mahlzeit ich ihr Endschafft hat bekommen /
Wann ihren Abschied auch die Ehrenschafft genommen:
So hebe du den Tisch / nach Ordnung wider auf:
Und nicht / wie einen Berg / das Geschirt zusamen hauff:
Die Gläser erstlich nimm / und gearen bey den Füßen:
Die Stümpfen sollt darauß in keine Kammern gießen:
Die noch nicht lären Geschirt: nicht auf ein andern stell:
Die überblieben Speis die größte Blatte erwehl.
Das Salz besondere thu: die Vogel all zusamen
Auf einen Teller leg: die Messer auch nur nammern:
Die kleinen stücklein Brots im Tischetuch trage weg:
Das Tsch im Korb erstickt / und dann zusamen leg / x.
So vil von Tisches Trakt. Sol aber sie dich kieren /
So sollt hiernach auch ein frommes Leben führen:
Den Eltern und juelich den Ehrerachteten deis
Im Heren / nützlich und siets gehorsam seyn.

Zusinden bey Johannes Meyer / in Zürich.

liess die Bürgerbibliothek regelmässig jedes Jahr ein der Jugend gewidmetes gedrucktes Folioblatt verteilen, das in einem Bild und in einem kurzen, erklärenden Text ein moralisch-didaktisches Thema behandelte.»⁴ Das Blatt mit Conrad Meyers Grafik machte dabei den Anfang einer ganzen Reihe, die sich bis heute fortsetzt. Fast vierzig Jahre lieferte Meyer die Bilder für die Neujahrsblätter, bis er das Amt 1684 an seinen Sohn weitergab.⁵

Das von der Obrigkeit in Auftrag gegebene Neujahrsblatt aus dem Jahre 1645 sollte dazu dienen, «die Adressaten zu gehorsamen, fleissigen und vor allem gläubigen Bürgern zu erziehen».⁶ Die darin zusammengestellten Tischregeln galten hauptsächlich für Kinder. In vier Abschnitten beschreibt Simler die Aufgaben vor dem Essen, das Dienen, Essen und allgemeine Verhalten bei Tisch und zuletzt die Anweisungen für das Abräumen nach Beendigung der Mahlzeit.

Abb. 5a

Conrad Meyer und Johann Wilhelm Simler,
Tischzucht, Zu finden bey
Johannes Meyer in Zürich, 1645,
Radierung, 14×24 cm,
Zentralbibliothek Zürich

Was das Essen anbelangt, ist für uns unter anderem das Besteck interessant. Obwohl wir wissen, dass im 10. Jahrhundert in Byzanz Gabeln in Gebrauch kamen, finden wir sie weder in der Darstellung der Tischzucht, noch in anderen Tafelszenen des 17. Jahrhunderts in der Schweiz (z. B. Kat. 2). Hier sind nur Messer und Löffel zu sehen. Anfangs auf Abscheu und Spott stossend, setzte sich die Verwendung der Gabel erst um 1700 auch in Westeuropa durch.⁷ Die regelmässige Teilnahme an den Mahlzeiten war massgebend für die Zugehörigkeit zu einem Haushalt. Die Tischgemeinschaft war zudem Ausdruck von Hierarchie, was hier anhand der Sitzordnung erkennbar ist. Nicht alle hatten das Recht zu sitzen, weshalb in Meyers Darstellung die Kinder nicht Platz genommen haben, im Text erfährt man, dass den Kindern bisweilen «das aufwarten» befohlen wurde, sie sich also um die Bewirtung von Gästen und älteren Familienmitgliedern kümmern mussten.⁸ Die Rangordnung wird durch die Platzierung der Familienoberhäupter noch einmal verstärkt, die direkt unter dem Gemälde des Jüngsten Gerichts sitzen.

Auch ist es kein Zufall, dass Meyer die Familie beim Tischgebet darstellt, welches vor und nach jeder Mahlzeit zu sprechen war.⁹ Die Wandbilder, die darunter hängende Tafel mit

den zehn Geboten sowie der geflügelte Sensemännchen auf der Uhr unterstreichen die disziplinierende Rolle der Religion zu dieser Zeit. Das Brot und der Kelch auf dem Tisch rufen einen weiteren Aspekt christlicher Glaubenspraxis auf, die Zeremonie des Abendmahls. All diese christlichen und sittlichen Hintergründe und Vorschriften, welche die Objektwelten in Meyers Tischzucht aufrufen, dienen dazu, wie es auch der Weg zur «Wahren Bildung» in der Kebes-Tafel tut,¹⁰ die Menschen auf die richtige Bahn des Lebens zu bringen.

Julia Weber

- 1 Martina Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt. Die Bild-Text-Kombinationen in den Neujahrsblättern der Burgerbibliothek Zürich von 1645 bis 1672*, Bern 2007, 128.
- 2 Weitere Informationen zu den Kleidervorschriften des 17. Jahrhunderts vgl. Kat. 4.
- 3 Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt*, 132.
- 4 Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Die Zürcher Neujahrsblätter. Wandel und Funktion als Bildträger» in *Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 39/2 (1996), 109–128, DOI: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=lib-006:1996:39::321#127> (Zugriff am 09. 04. 2021).
- 5 Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Die Zürcher Neujahrsblätter», 112.
- 6 Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt*, 146.
- 7 Hasso Spode, «Von der Hand zur Gabel. Zur Geschichte der Esswerkzeuge» in *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, hg. v. Alexander Schuller und Jutta Anna Kleber, Göttingen 1994, 20–46, 30.
- 8 Claudia Curtius Seutter von Lötzen, *Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert – Quellen und Rechtsgrundlagen* (Dissertation, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2008), URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:27-20081001-131715-5> (Zugriff am 20. 07. 2021).
- 9 Andreas Gestrich, Art. «Tischgemeinschaft» in *Enzyklopädie der Neuzeit Online* 1/1 (2019), 1–4, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_365887 (Zugriff am 06. 04. 2021).
- 10 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, 85.



6 | Albrecht Kauw (zugeschr.)
 Strassburg, 1616–1681 Bern
Bauernhochzeit, um 1670
 Öl auf Leinwand, 67×364 cm



In der *Bauernhochzeit* zieht eine Menschengruppe von links nach rechts in Richtung Kirche. Der Pfarrer oder Priester empfängt sie mit offenem Mund unter dem Kirchenportal, die Bibel in der Hand.¹ Satirisch überzeichnet mit grobschlächtigen Gesichtern und plumpen Körpern gibt der Künstler die Figuren der Lächerlichkeit und dem Spott der Bildbetrachtenden preis.

Zwei buntgekleidete Herren verhandeln vor dem Pfarrer. Ihnen folgt eine Gruppe Musikanten mit Blas- und Perkussionsinstrumenten.

Die Braut folgt erst in der Bildmitte. Ihr Blick ist gen Himmel gewandt, und in den Händen hält sie einen Rosenkranz. Inmitten des Trubels der Festgesellschaft ist sie die einzige, die in sich gekehrt ist, obwohl sich zwei männliche Begleiter bei ihr untergehakt haben und auf sie einreden. Die beiden älteren Damen, die hinter dieser Dreiergruppe miteinander ein Schwätzchen halten, unterscheiden sich durch ihr bedecktes Haar von der jungen Braut. Am Ende des Menschenzuges folgen zwei Herren mit Fleischkeule und Bier. Als Betrachtende

können wir die Geräuschkulisse und den Geruch von frischem Essen erahnen, die diesen Menschenzug umhüllen.

Der öffentliche Gang zur Kirche war bereits im Mittelalter Teil der etablierten Hochzeitsfeierlichkeiten und durfte in der künstlerischen Umsetzung dieses Motivs nicht fehlen. Ebenfalls gehörten mehrere Festessen und der Vertragsabschluss zwischen den Familien dazu.² Während die *Tabula Cebetis* einem Wimmelbild gleicht und alle Stationen auf dem Weg zur Glückseligkeit simultan im Bildraum dargestellt sind, wird der feste Ablauf einer Bauernhochzeit als eindeutig gerichteter Kirchgang gezeigt und lediglich die mitgeführten Objekte verweisen auf die noch anstehenden Festlichkeiten.

Das Thema der Bauernhochzeit war als Schwank und Fasnachtspiel im deutschsprachigen Raum seit dem späten Mittelalter verbreitet und wurde auch für politische Statements genutzt.³ Das Fasnachtspiel *Elsli Tragdenknaben*, das auch Niklaus Manuel Deutsch (1484–1530) zugeschrieben wird, wurde 1530 in Bern aufgeführt. Darin wird vor dem Chorgericht öffentlich verhandelt, ob der Bauer Uli Rechenzan die in Liebesangelegenheiten erfahrene Elsli heiraten sollte. Der Inhalt unterhielt nicht nur das Publikum mit derben Witzen, sondern fes-

tigte die Rolle der nach der Reformation 1528 neu etablierten Chorgerichtsbarkeit.⁴ Diese Institution legte nicht nur das Kirchenrecht aus, sondern wurde auch bei Ehestreitigkeiten angerufen und wachte über die guten Sitten.⁵

Das Gemälde war wohl Bestandteil des Interieurs im Haus der Familie Manuel am Münsterplatz 10 in Bern. Ihr breites und in Relation dazu niedriges Format von 67×364 cm lassen auf eine Verwendung als Teil eines Frieses schliessen, der ein Täfer oder eine andere Wandverkleidung zur Decke hin abschloss.⁶ Die Datierung des Gemäldes in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeugt nicht von einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Chorgerichtsbarkeit in den Folgejahren der Reformation, sondern von der thematischen Auseinandersetzung mit einer über hundertjährigen Tradition. Von einem öffentlich ausgetragenen, humoristischen Konflikt verlagerte sich der Diskurs mit dem Gemälde in die privaten Räumlichkeiten der Familie Manuel. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass es sich ins Interieur als lustiger Schwank auf die Vergangenheit eingliederte. Man kann sich vorstellen, dass Besucher:innen der Familie Manuel sich und ihre Gastgeber:innen in direktem Kontrast zur derben Landbevölkerung sahen. Die Verdienste der Familie in

der Reformationszeit und den Jahren danach konnten mit einem Augenzwinkern besprochen und städtisch-bürgerliche Gäste durch das Zurschaustellen der Anderen, der Bauern, belustigt werden. Während Conrad Meyers *Tischzucht* von 1645 den frommen Haushalt beim Tischgebet unter einem in die Wandvertäfelung integrierten christlichen Bildzyklus darstellt (Kat.5), wird in der *Bauernhochzeit* die negativ konnotierte Lasterhaftigkeit der Landbevölkerung hervorgehoben.

Julia Strobel

- 1 Die Kleidung entspricht weder dem reformierten Talar noch einem liturgischen Gewand der römisch-katholischen Kirche.
- 2 Bruno Boesch, «Fragen rechtlicher Volkskunde in Wittenwilers ›Ring‹» in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* = *Archives suisses des traditions populaires* 71 (1975), 129–157, 143.
- 3 Ebd., 129. Vgl. Klaus Ridder, *Fasnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen 2009, 65–82.
- 4 Bernd Moeller, «Niklaus Manuel Deutsch – ein Maler als Bilderstürmer» in *Zwingliana XXIII* (1996), 83–104, 92–94.
- 5 Jakob Baechtold, *Niklaus Manuel*, Frauenfeld 1878, 211. Später übersetzte Niklaus Manuel Deutsch der Jüngere dieses Fasnachtspiel ins Französische.
- 6 Georg Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 346.

II. Entscheidungen, Versuchungen, Zwiespälte



Moralische Landschaften. Die Metapher des Lebenswegs

Annette Kranen

Der Weg als Bild

Das ethische Thema des guten Lebens ist in den Texten und Bildern der Neuzeit in Europa eng mit der Metapher des Weges verknüpft. Sie macht den zeitlichen Ablauf des Lebens durch Verräumlichung vorstellbar – der Mensch ist unterwegs, erreicht verschiedene Stationen und begegnet Herausforderungen. Die antike Ekphrasis der Kebes-Tafel und ihre verschiedenen bildlichen Umsetzungen sind nur eines von vielen Beispielen, wie diese Wegmetapher in der Literatur und den Künsten variiert wurde.¹ Bemerkenswert ist, dass der Lebensweg hier konkret und anschaulich in ein Bild – die Votivtafel im Chronos-Heiligtum – gefasst ist. Anhand eines Bildes also soll der Mensch zunächst im Überblick, wie vor einer Landkarte, erfassen, welchen Verlauf, welche Gefahren und Möglichkeiten das Leben mit sich bringt. So soll er, den gesamten Weg antizipierend, verstehen, was es zum guten Leben braucht. Ein ähnliches Konzept findet sich in einem Stich des niederländischen Künstlers Jan Saenredam, eines Schülers von Hendrick Goltzius, wieder (Abb. 1). Hier ist eine der klassischen Narrationen zur Wegmetapher, der Mythos von Herkules am Scheidewege, auf bemerkenswerte Art inszeniert: Der Held trifft auf

zwei Frauenfiguren, Wollust und Tugend bzw. *Voluptas* und *Virtus*, die zwei Alternativen der Lebensführung verkörpern.² Doch findet er sich nicht, der ikonografischen Konvention entsprechend, an der Gabelung zwischen zwei Wegen, sondern zwischen zwei Bildern vor die Wahl gestellt.³ *Voluptas* und *Virtus* haben Tafeln bei sich, die die zwei Perspektiven noch einmal bildlich vor Augen führen. Die Darstellungsstrategien dieser beiden Tafeln sind verschieden. Die der Tugend nutzt eine Allegorie: zu sehen ist ein steiler, felsiger Berggipfel, den einige Menschen zu erklimmen versuchen und auf dessen Gipfel die Kardinaltugenden versammelt sind: Tapferkeit (*Fortitudo*) mit der Säule im Arm sticht heraus, um sie herum ordnen sich Liebe (*Caritas*), begleitet von Kindern, Klugheit (*Prudentia*) mit einem Spiegel und Gerechtigkeit (*Justitia*) mit Waage.⁴ Dieser Weg führt für Herkules durch Verstand und Ausdauer zum Ruhm – so deuten sich im Hintergrund der Szene bereits die Herkulestaten an. Er bedeutet zugleich den Verzicht bzw. die reflektierende, stoische Distanz gegenüber den Freuden und Geschenken, die die Wollust verheißt. Die Bildtafel der *Voluptas* zeigt gänzlich unmittelbar, was bei einer Entscheidung für ihre Lebensweise zu erwarten ist: auf ihr ist ein ausgelassenes Bankett zu erkennen. Dies



Abb. 1

Anonymer Stecher nach Jan Saenredam, **Herkules am Scheideweg**, ca. 1589–1657, Kupferstich, 21,4×21,6 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. RP-P-1884-A-8276

entspricht auch den verschiedenen Weisen der beiden Frauenfiguren, den Protagonisten anzusprechen. Die Tugend hält das Bild wie zur Demonstration und deutet darauf. Sie scheint es dem Helden zu erläutern und zu erklären, adressiert ihn also kognitiv. Die Wollust hin-

gegen hat ihre Tafel lässig auf der Astgabel abgestellt. Sie appelliert, anders als die Tugend, nicht an den Verstand des Herkules, sondern agiert körperbezogen, ergreift seinen Arm und zieht ihn zu sich. Die Bildtafel mit der üppigen Tischszene bildet eher einen Hintergrund.

Das hier Dargestellte will erlebt werden, nicht verstanden – es ist nicht eine Metapher, sondern das (Er)leben selbst. Saenredam hat der *Voluptas* dasselbe ungewöhnliche Attribut beigegeben, das die Täuschung (*Seductio*) auf der Kebes-Tafel von Goltzius bei sich hat: eine Mausefalle, die impliziert, wie die Genüsse und Freuden des ausschweifenden Lebens den Menschen locken, um ihn im nächsten Moment gefangen zu setzen.⁵ Die Betrachtenden, die die Narration kennen, wissen, dass sich Herkules entscheidet, den Weg der Tugend zu beschreiten. Er tut dies mit Hilfe eines Bildes – so wie es die Betrachtenden selbst wiederum mit Hilfe dieses Stiches, der Kebes-Tafel oder anderer Lebensweg-Darstellungen tun sollten.

Eine Metapher – viele Implikationen

Die Metapher des Weges ist in verschiedensten Traditionen zu finden. Beispielsweise wird die Grundlehre Buddhas im Buddhismus als Weg bezeichnet, ebenso kann der zentrale Begriff des «Dao» im chinesischen Daoismus mit «Weg» übersetzt werden, und meint hier Lehre oder Methode.⁶ Auch im Islam ist das Motiv des Weges bedeutend, nicht nur in der Rede vom «geraden Weg», der zu Gott führen soll, sondern auch in verschiedenen weiteren Konzepten, nicht zuletzt in der Pilgerfahrt.⁷ Im Christentum wird die Metapher des Weges ebenfalls theologisch genutzt, etwa wenn Jesus sich als Weg zu Gott bezeichnet: «Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.»⁸ Für die Frühe Neuzeit in Europa waren zudem antike Texte wie die *Tabula Cebetis* oder der Mythos des Herkules am Scheideweg prägend. Hier steht die Wegmetapher im Rahmen einer Ethik und versinnbildlicht die richtige Lebensführung. Eine andere symbolische Ausprägung ist das Y-Signum, das wie der Herkules-Mythos auf die ethische Wahl zwischen zwei Wegen hinweist

und als Erfindung des Pythagoras gilt.⁹ Mit den zwei Armen des Buchstabens Y, einem breiten und einem schmalen, wurde hier ein Motiv etabliert, das ebenfalls im Neuen Testament, bei Matthäus 7,13–14 aufgegriffen wurde:

Geht durch das enge Tor! Denn weit ist das Tor und breit der Weg, der ins Verderben führt, und es sind viele, die auf ihm gehen. Wie eng ist das Tor und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und es sind wenige, die ihn finden.¹⁰

In der Frühen Neuzeit in Europa wurden diese Traditionen nicht selten zu einem Konglomerat von Referenzen zusammengeschmolzen. So wurde etwa Herkules am Scheideweg mit dem Y kombiniert oder christlich-theologisch ausgedeutet (z. B. Abb. 4 u. 7).¹¹ Durch verschiedene Motive wurde das Bild des Lebensweges anschaulich entfaltet: In der Literatur und visuellen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts finden sich Labyrinth und Landschaften, Reisen oder Irrfahrten, Landkarten und Wegweiser.¹²

Die starke Verbreitung der Metapher kann im Zusammenhang des Neo-Stoizismus gesehen werden, einer philosophischen Strömung des Späthumanismus – so wurde der Text der *Tabula Cebetis* zwischen 1578 und 1784 mindestens fünfmal in Kombination mit Epiktets *Handbüchlein der Moral* abgedruckt.¹³ Autoren wie Justus Lipsius entwickelten unter Rückbezug auf die Philosophen der antiken Stoa, etwa Epiktet und Seneca, eine neue Ethik, die besonders unter städtischen Eliten weite Verbreitung fand – auch in der Schweiz und im Bern des 17. Jahrhunderts.¹⁴ Der Mensch wurde dabei selbst in der Verantwortung gesehen, sich durch den Einsatz seiner Vernunft in ein sinnvolles Verhältnis zur Welt zu setzen und zu einer autonomen, tugendhaften Haltung zu gelangen.¹⁵ Die Neu-Stoiker waren zudem darum bemüht, stoische und christliche Lehre in Übereinstimmung zu bringen, die Stoa also

als System zu verstehen, das auf dem Weg der Vernunft zum christlichen Glauben führe. Als neutrale Grundlage einer verinnerlichten Moral bot dies auch die Möglichkeit, sich jenseits der konfessionellen Divergenzen auf eine gemeinsame Ethik zu verständigen.¹⁶ Auch einige Übertragungen des Kebes-Stoffes in Bilder verbanden die antike Wegleitung zur Glückseligkeit mit christlichen Motiven.¹⁷ Die vielen Bilder des Lebensweges, die kursierten, können also als Medien verstanden werden, in denen eine Auseinandersetzung mit philosophischen und theologischen Problemen stattfand. Die Visualisierungen trugen zur Ausdeutung dieser Probleme bei und regten dazu an, über die Möglichkeiten, Schwierigkeiten und Abwege im Leben zu reflektieren. Sie hatten eine moralische und regulierende Funktion.¹⁸ Hans Blumenberg hat sich eingehend damit beschäftigt, dass solche beständigen, wirkmächtigen Metaphern vielschichtige, teils unausgesprochene Implikationen mit sich tragen, die eine eigene Geschichte haben. «Absolute Metaphern», die sonst nicht in ihrer Gänze greifbare Abstrakta wie die Welt, das Leben oder die Wahrheit vorstellbar machen, prägen das Denken und Handeln von Menschen und ihre Analyse ist daher ein historischer Gegenstand:

Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewissheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten.¹⁹

Diese Überlegung aufgreifend, lohnt es sich, unterschiedlichen Fassungen der Lebensweg-

Metapher exemplarisch nachzugehen. Gerade deren Verbildlichungen in den Blick zu rücken, ist aufschlussreich, denn Bildern des Weges kam – angefangen mit der Ekphrasis der Kebes-Tafel – offenbar eine zentrale Rolle zu, um die Lebensweg-Metapher zu durchdenken, in Details zu konkretisieren und sie auch didaktisch zu vermitteln.

Zweigeteilte Landschaften

Das Motiv des Scheideweges betont besonders das Moment der Wahl, wobei vorgegeben ist, dass es nur zwei Alternativen für den Menschen gebe: Gut und schlecht, gelingendes Leben und Scheitern, Tugend und Laster. Dies findet sich in zahlreichen Darstellungen in Landschaften übersetzt. In Johann Amos Comenius' *Orbis Sensualium Pictus* etwa, das erstmals 1658 erschien und bis ins 19. Jahrhundert hinein in Europa sehr verbreitet und eines der wichtigsten Schulbücher war, wird das Stichwort «Ethica – Die Sittenlehre» mit Hilfe eines Landschaftsbildes erklärt (Abb. 2). Hier verlaufen Wege über eine Ebene und über Hügel, einer von ihnen führt steil ansteigend zu einer Stadt hinauf. Rechts an einer Weggabelung steht ein Jüngling zwischen zwei Gestalten, die im begleitenden Text als Tugend und Laster identifiziert werden. «Dieses Leben ist ein Weg oder ein Scheideweg/gleich dem Buchstaben des Pythagoras Y, dessen linker Fußsteig breit, der rechte eng ist: jener ist des Lasters/dieser der Tugend Steig.»²⁰ Während der schmale Weg zum «Schloss der Ehren» führt, hat der breite einen «schändliche[n] und jähe[n] Ausgang».²¹ Letzterer wird in dem Holzschnitt durch eine Figur markiert, die in einen qualmenden Abgrund stürzt, aus dem ihr bereits ein anderer Gefallener entgegenblickt. In dieser Landschaft führt allerdings der schmale Weg der Tugend weiter hinten abermals zu einer Abzweigung, es besteht

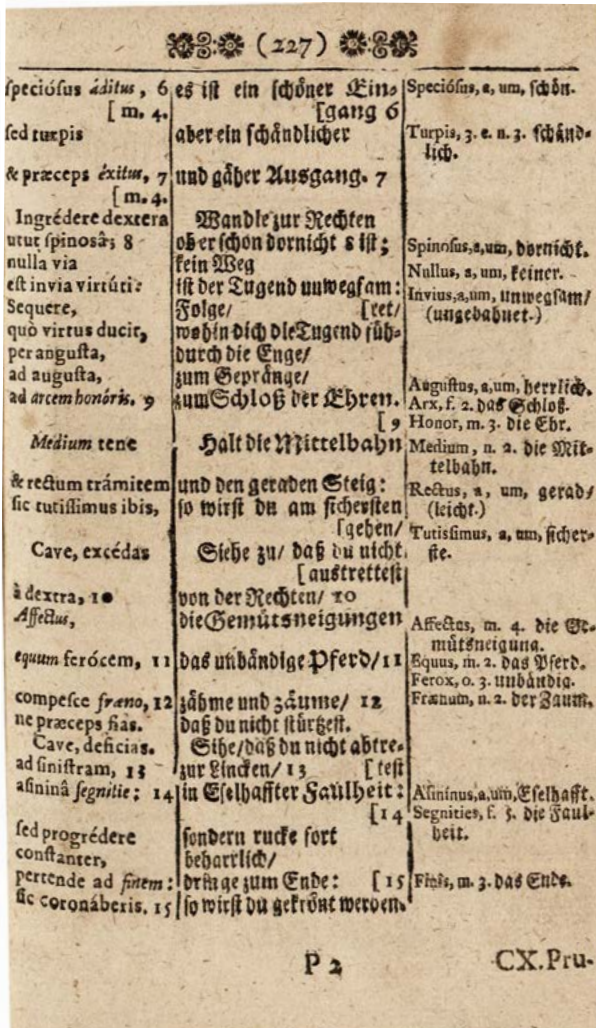


Abb. 2

Ethica / Die Sittenlehre in Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus. Hoc est: Omnium fundamentalium in mondo rerum, & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura* (1658), Nürnberg 1698, 226, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. N 699 (RES)

also stets die Gefahr, vom «geraden Steig» auf die schiefe Bahn zu geraten. «Die Abwege und Scheidewege betriegen und verführen an unwegsame Oerter»²² heisst es im *Orbis Sensualium Pictus* auch an anderer Stelle, zum Bild des Wanderers.

Dass die moralische Landschaft mit der Motivik der Wege so selbstverständlich in den *Orbis Sensualium Pictus* aufgenommen wurde, der Kindern die gesamte Lebenswelt – Tiere,



Pflanzen, menschliche Anatomie, Handwerke, Handel, Religionen und noch einiges mehr – mit einer Kombination von Bildern, Vokabeln und Erläuterungen nahebringen sollte, zeigt, wie fest sie in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der allgemeinen Vorstellung verankert war. Comenius Text nimmt die Haupt-Referenzen auf: das pythagoreische Y, Herkules sowie den breiten und den schmalen Weg nach Matthäus 7,13–14. Die langfristige Verwendung des Bu-



Abb.3

Fortuna in Theodor de Bry, *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* [...], Frankfurt a. M. 1592, Tafel 1, Radierung, 6,6×8,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 13673.24

ches lässt darauf schließen, dass deren Kenntnis bis ins 19. Jahrhundert Bestandteil des Allgemeinwissens blieb.²³

Die zweigeteilte Landschaft hat aber auch jenseits der Scheideweg-Metapher Eingang in die Bilderwelt der Frühen Neuzeit gefunden. In einer Tafel in Theodor de Bry's *Emblemata nobilitati* (1592) teilt sich die Welt unter dem Einfluss der Fortuna in eine Seite der Prosperität und eine Seite der Verluste (Abb.3). Wo Fortuna ihre Gaben verteilt, rudern die Menschen sicher ans Ufer, Wanderer streben auf eine schöne Stadt im Sonnenaufgang zu. Wo sie hingegen nimmt, erleidet ein grosses Handelsschiff Schiffbruch, zu Ballen geschnürte Waren gehen unter, noch der Ertrinkende wendet sich flehend an die Fortuna. Im Hintergrund setzen sich die Katastrophen in einem Grossbrand fort. Hier zeigt sich, welche Sicht auf das Schicksal von Individuen und Gemeinschaften hinter dem stoizistischen Tugend-Ideal stand, nämlich, dass Reichtum und Prosperität nicht in der Entscheidungsmacht des Men-



Abb.4

Christijn van den Broeck, **Herkules am Scheideweg**, 1576, Feder in brauner Tinte, braun und grau laviert, 18,4×26,7 cm, Paris, Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 8722

schen stehen, sondern von Glück bzw. Schicksal abhängen. Von diesem gilt es, sich durch Vernunft, Tugend und den Glauben an Gott innerlich unabhängig zu machen – und dazu kann man sich entscheiden. Dies veranschaulicht eine weitere Darstellung des Herkules am Scheideweg, in einer Zeichnung des niederländischen Künstlers Christijn van den Broeck von 1576 (Abb.4).²⁴ Hier steht Herkules zwar unterhalb der Figur der Fortuna, doch diese befindet sich in inniger Umarmung mit der Tugend. Begegnet man dem Schicksal sicher, klug und standfest mit moralischen Werten, ist man ihm nicht ausgeliefert. Entsprechend kann der Held – als Rückenfigur auch explizit eine Identifikationsfigur für die Betrachenden – frei wählen, in welche der beiden Landschaften er sich hineinbewegen will.

Die allgemeine Geläufigkeit der Metapher des Lebensweges und die Verbreitung solcher Landschaftsbilder haben in der kunsthistorischen Forschung zu der Frage geführt, inwiefern auch Landschaftsbilder, die nicht mit

einschlägigen mythologischen Szenen verbunden sind, die Thematik der moralischen Wahl konnotieren. Wie Panofsky in seinen Studien zur Ikonografie des Herkules am Scheideweg herausgearbeitet hat, wurden hier die Alternativen Tugend und Laster in der Raumdarstellung durch einen Höhenunterschied gekennzeichnet. Der steile Aufstieg steht für die Anstrengung, die erforderlich ist, um die Sphäre der Tugend zu erreichen.²⁵ Daran anschliessend warf Panofsky die Frage auf, inwiefern Landschaftsdarstellungen in der frühen Neuzeit insgesamt ethisch-moralisch verstanden werden konnten. Er argumentierte

für die Möglichkeit einer solchen Lesart der Hintergründe mythologischer und christlicher Szenen in der italienischen Renaissance-Malerei und prägte dafür den Terminus *paysage moralisé*.²⁶ Ein Problem bestand bei diesen Überlegungen allerdings darin, wie konkret die Landschaftshintergründe gedeutet werden sollten, ob etwa bestimmte Elemente eine feststehende Bedeutung hätten. Da sich hierzu keine Schriftquellen ausmachen liessen, ebte die Diskussion relativ schnell ab.²⁷

Produktiver war die Frage nach einer allegorisch-moralischen Aufladung hingegen für die flämischen Landschaftsansichten des 16. Jahr-



Abb. 5

Johannes van Doetecum I u. Lucas van Doetecum nach Pieter Brueghel d. Ä., **Grosse Alpenlandschaft**, ca. 1555–1556, Kupferstich und Radierung, 33,2×44,6 cm, New York, Metropolitan Museum

hunderts. So wurde vielfach argumentiert, dass die grossen Alpenlandschaften von Pieter Brueghel d. Ä., die auf den ersten Blick primär ein ästhetisches Interesse an Natur, Geografie und Geologie zu spiegeln scheinen, die Problematik des Lebensweges aufrufen (Abb. 5). Details wie die Wanderer auf steilen Wegen, Gämsen, Galgen und Kreuze hat Werner Busch als System von Zeichen gedeutet, die das menschliche «Indieweltgestelltsein mit all seinen Gefährdungen» thematisieren.²⁸ Doch auch jenseits solcher konkret deutbaren Zeichen können die grossen Landschaften philosophisch oder theologisch gelesen werden. Die Motivik der Reise und des Weges durchs Leben war in der neostoischen Philosophie der Zeit so verbreitet, dass sie für die meisten Visualisierungen von Landschaft, künstlerische wie geografische, zumindest eine mögliche Deutungsebene darstellte.²⁹ Auch für die Malerei von Pieter Brueghels Sohn, Jan Brueghel d. Ä., wurde dieses Potenzial in Anschlag gebracht: was auf den ersten Blick wie Schilderungen von Alltagsszenen wirkt, beispielsweise das Motiv eines Pferdewagens auf einem schlammigen Weg durch den Wald, könne stets auch metaphorisch mit dem Lebensweg und mit den neostoischen Grundsätzen in Verbindung gebracht werden.³⁰ Der philosophische Aspekt kann bei der Rezeption aufgerufen werden, muss es jedoch nicht. Sehr viel konkreter und eindeutiger in ihrem didaktischen Anspruch wurde die Wegmetapher hingegen im Zusammenhang von Emblemen aufgegriffen und visualisiert.

Die innere Landkarte

Die Gattung der Emblemliteratur fand insbesondere im niederländischen und deutschen Raum im 17. Jahrhundert weite Verbreitung und Motive aus Emblembüchern wurden auch in der Schweiz gern für die Innenaus-

stattung bürgerlicher Wohnräume genutzt, etwa für Wandvertäfelungen und Kachelöfen (vgl. Kat. 18).³¹ Embleme vermittelten mit einer Kombination von Text und symbolisch aufgeladenen Bildern oft moralische Grundsätze. Hier hatte die Wegmetapher besondere Konjunktur. Beispiele sind etwa Otto van Veens *Le théâtre moral de la vie humaine* (1678) (Kat. Nr. 8), das auf die Kebes-Tafel Bezug nimmt, und der *Weg-wyser ter salicheyt* (*Wegweiser zur Seeligkeit*) von Zacharias Heyns (1629). Dessen Einführung liefert eine Übersicht über die Ausprägungen der Weg-Metapher – vom Y-Signum über die *Tabula Cebetis*, Herkules am Scheideweg und die Tradition des Stoizismus mit Platon und Seneca bis hin zu den Psalmen und zum Neuen Testament.³²

Am Beginn von Heyns' *Weg-wyser* steht eine bemerkenswerte ausfaltbare Tafel mit einer Landkarte (Abb. 6). Die Zeichen für Orte und Gebirge, Flüsse, Küsten und Grenzverläufe entsprechen den Konventionen der frühneuzeitlichen Kartografie.³³ Allerdings mögen die dargestellten Länder, so der begleitende Text, den Betrachter:innen auf den ersten Blick fremd vorkommen – sie stellten keine reale Geografie dar, sondern seien geistig, als Gleichnisse, zu verstehen. Zu sehen sind ein Meer, Festland und Inseln sowie eine überproportional grosse, stark befestigte Stadt. Bei genauerem Hinsehen und Lesen erschliesst sich eine moralisch-theologische Landschaft: In der unteren Hälfte des Blattes grenzen die Provinzen «Reich der Verzweiflung» und «in der Armut» an Städte wie «Mangel», «Hunger», «Raub» und «Hurerei». Brücken verbinden sie mit der Insel der «Wollust» und dem «Reich der Müssiggänger und Schlemmer». Weiter links, im Meer, zeigt sich das Höllenreich als Fratze, in deren Pupille die «Düsternis» liegt und in deren aufgerissenes Maul (nicht ohne Bildwitz) ein Schiff hineinfährt. In der oberen Hälfte des Blattes finden sich deutlich friedlichere Landstriche wie das «Reich der Gnade»,



Abb. 6

Karte in Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt: onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgesteld*, Zwolle: Fransz Jorrijaensen, 1629, Emblem Collection of the University of Illinois, Sign. 5674341

«Im Gesetz» und, genau über dem Höllenreich und als Gegengewicht etwa gleich gross, das «Gelobte Land». Dort liegen u. a. das «Neue Jerusalem» und das «Ewige Leben». Hölle und Gelobtes Land sind jeweils nur über das Meer zu erreichen, wodurch deutlich wird, dass sie jenseits der Länder liegen, die das diesseitige Leben mit seinen Optionen darstellen – zugleich bringt man sich jedoch im Diesseits schon in Position für die jeweilige Überfahrt. Strassen, die als gestrichelte Doppellinien eingezeichnet sind, und auch die Brücken zwischen den Provinzen weisen darauf hin, dass man sich von einem Ort zum anderen bewegen kann, beispielsweise von der «Abgötterei» ins «Reich der Gnade», wobei der Weg entweder durch ein Gebirge mit Orten wie

«Vergebung», «Rechte Erkenntnis» und «Geduld» oder durch verschiedene Stationen der Leiden Christi führt.

Die Karte in Heyns' *Weg-wyser* geht auf einen bereits neun Jahre früher, 1620, in Frankfurt erschienenen Einblattdruck zurück: die *Neue vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelschen vnd Irdischen Welt///des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls* von Eberhard Kieser.³⁴ Im Einblattdruck regt die Karte für sich genommen zur Reflexion an, bei Heyns ist sie im Zusammenhang des Emblembuches zu rezipieren. Möglicherweise fügte Heyns das attraktive Blatt ein, um sein Buch, dessen Embleme vergleichsweise einfach waren, aufzuwerten. Allerdings ist es für das Konzept seines Buches durchaus konstitutiv. Bereits mit

dem Kupfertitel ist dem Werk das Leitbild des Weges vorangestellt, hier in der biblischen Fassung des breiten und des schmalen Weges (Abb. 7). Der Titel *Weg-wyser ter salicheyt* deklariert das Buch als Orientierungshilfe auf dem Weg des Lebens, so dass das Medium einer Landkarte diese Metapher folgerichtig erweitert. Im Zusammenspiel mit den Emblemen lehnt sich der Aufbau an das gängige topografische Schema von Karte und Bildfolge an, bei dem das Überblicksbild eines Raumes mit einer Serie von darin zu verortenden Detaildarstellungen kombiniert wird.³⁵ D.h. die Rezipient:innen können beim Durchblät-

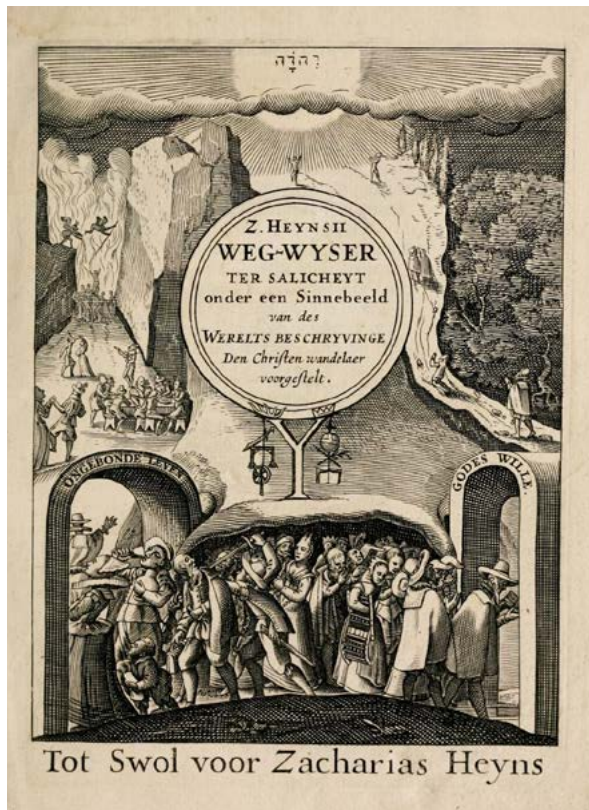


Abb. 7

Kupfertitel in Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt: onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgesteld*, Zwolle: Fransz Jorrijaensen, 1629, Emblem Collection of the University of Illinois, Sign. 5674341

tern der Embleme unter Rückgriff auf die Karte überlegen, wie sich Einzelaspekte der Lebensführung in einen moralisch-theologischen Gesamtzusammenhang fügen.

Das Medium der Landkarte legt den Betrachtenden dabei eine bestimmte Art der Reflexion nahe. Einerseits gibt die Karte einen abstrakten Überblick über die Optionen menschlichen Lebenswandels. Andererseits regt sie dazu an, sich selbst mit seinem eigenen Verhalten in dieser moralischen Landschaft zu verorten: Welche Orte habe ich bereits besucht? Wo habe ich mich länger aufgehalten? Wo befinde ich mich jetzt und sollte ich mich in Zukunft an einen besseren Ort bewegen? Wie weit ist dieser entfernt und welche Abwege könnten mich hindern, dorthin zu gelangen? Die Übersetzung der Wegmetapher in das Bild einer Karte impliziert eine gewisse Offenheit gegenüber der Variante des Scheidewegs. Hier geht es nicht um eine einmalige Entscheidung, nach der man den breiten oder schmalen Weg nicht mehr verlassen kann, sondern es erscheint jederzeit möglich, sich umzuorientieren, sich von hier nach dort zu bewegen, auch wenn die Entfernungen mitunter weit sind. Die Landkarte lässt dabei allerdings kaum Spielraum für eigene Einschätzungen. Vielmehr stellt sie feste Zusammenhänge von persönlichem Verhalten und dessen Konsequenzen her, indem sie diese in einer räumlichen Ordnung fixiert und sie so unverrückbar wie geographische Gegebenheiten erscheinen lässt – vom Lange-Schlafen ist es nicht weit zum Elend und zum Stehlen. Das Bild der Karte definiert und objektiviert die Territorien des Guten und Schlechten. Gleichzeitig lässt sie sie verfügbar und beherrschbar erscheinen und hält so dem je Einzelnen vor Augen, dass er oder sie selbst die Verantwortung für den eigenen Lebenswandel trage.³⁶

Deutlich ist jedenfalls, dass der dargestellte Raum als ein innerer Raum, «geistig» – wie Zacharias Heyns, der Autor des Emblembuchs,

schreibt, zu verstehen ist. Dem im Lauf eines Lebens fortdauernden Prozess der ethischen Selbstbefragung wird die Vorstellung von einer Landkarte unterlegt, die die Möglichkeiten überblickbar macht und dabei hilft, sich zu orientieren. In ähnlicher Weise wurde auch in anderen Bereichen das Bild des Weges genutzt, um geistige Prozesse, etwa von Entwicklung und Bildung, anschaulich zu machen.

Der Weg zur Erkenntnis

Bereits im Begriff Methode (μέθοδος), der das richtige Verfahren bei wissenschaftlichen Untersuchungen meint, steckt die Metapher des Weges. Das Wort setzt sich aus dem Präfix μέτα- (durch, über; wird vor Vokal zu μεθ-) und οδός (Strasse, Weg) zusammen, heisst also so viel wie Durchweg.³⁷ Es impliziert zugleich ein Ziel: Wissen, Erkenntnis oder Wahrheit. Auch dieser Zusammenhang wurde in der Frühen Neuzeit in Bilder übersetzt. Ein Beispiel findet sich in dem theosophischen und alchemistischen Werk *Amphitheatrum sapientiae aeternae* von Heinrich Khunrath aus Leipzig (Ausgabe von 1609), das mit kaiserlichem Privileg Rudolfs II. gedruckt wurde.³⁸ Eine der darin enthaltenen Bildtafeln stellt die «Schule der Natur» in Form einer grossen Landschaftsansicht dar (Abb. 8).³⁹ Sie zeigt, wie der Adept sich die Natur wandernd erschliessen muss. Das Ziel, das er anstrebt, ist die auf einem Berg gelegene Pforte des «Amphitheaters der ewigen Weisheit».⁴⁰ Eine Rückenfigur im Vordergrund führt die Betrachtenden visuell in die unübersichtliche Landschaft ein. Sie wendet sich einem vom Himmel herabgleissenden Strahl mit Schriftzug entgegen und führt so vor Augen, welchem Prinzip der Wandernde auf dem Weg zu Wissen und Weisheit folgen soll: «Cum Numine Lumen, et in Lumine Numen» («Mit Gott das Licht und im Licht Gott»). Ein vor der Rückenfigur liegendes Psalterium

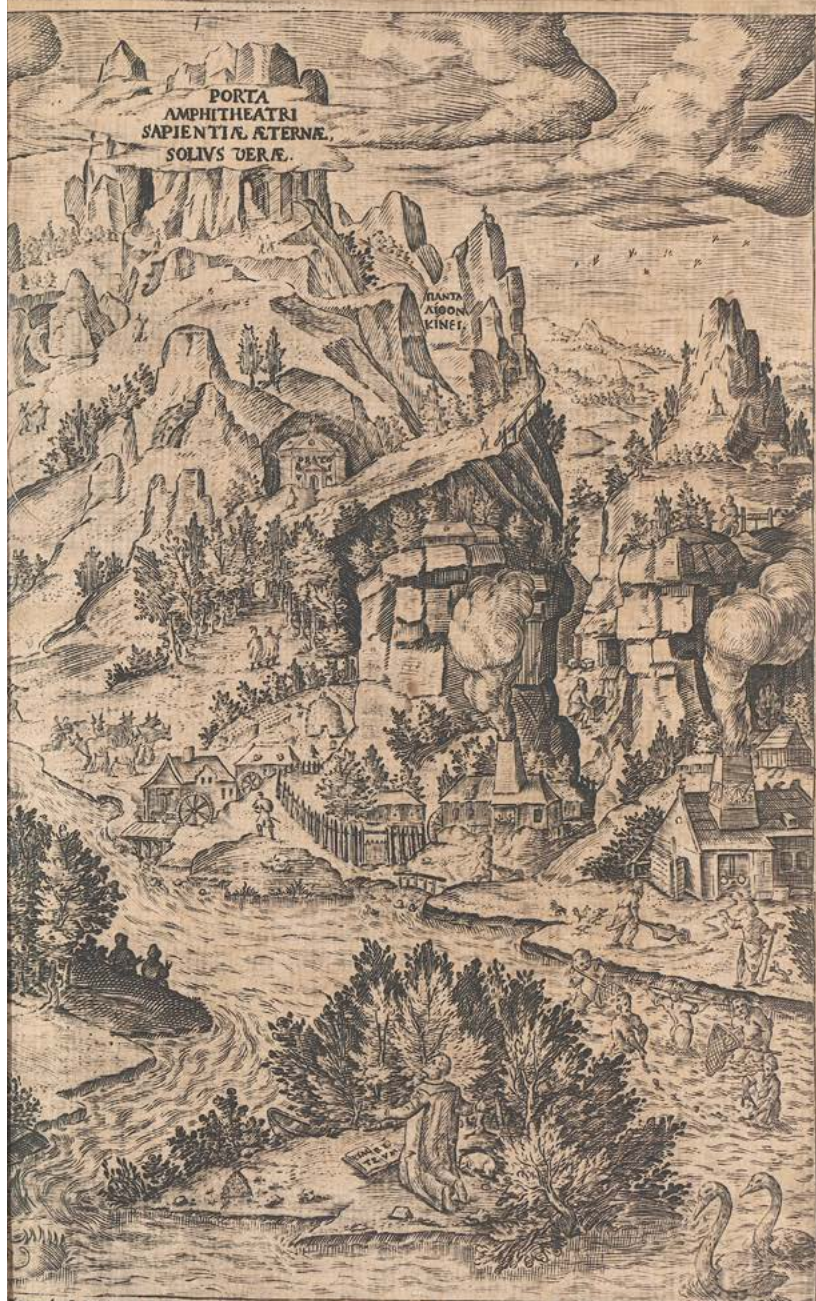
und ein Hund kennzeichnen sie als Khunrath selbst, denn beide Attribute hat der Autor auch auf dem Titelporträt des *Amphitheatrum* bei sich. Khunraths Lehre verband den Glauben an göttliche Offenbarung und das Studium von Natur und Materie aufs Engste miteinander, wofür er einerseits enthusiastisch rezipiert, andererseits aber auch als Häretiker scharf verurteilt wurde.⁴¹

Das Bild der Landschaft entfaltet Khunraths Methode in verschiedenen Motiven: Der Fluss, der den Bildraum teilt, ist von Szenen der Arbeit gesäumt. Rechts sind Fischer im Wasser zu sehen, am Ufer werden Erze aus Minen im Berg gefördert und in Hochöfen verarbeitet, weiter hinten die Wasserkraft für eine Mühle genutzt. Am linken Bildrand führen zwei Figuren auf einem Schiff mit Kompass und Quadrant geografische Vermessungen durch, während am Flussufer Holz zersägt wird, um einen Ofen anzufeuern. In Höhlen am Fuss des felsigen Berges verweisen drei Einsiedlerfiguren auf religiöse Einkehr und Kontemplation in der Natur. Die kleine Kapelle am Aufstieg zum Berg unterstreicht diese christlich-spirituelle Dimension zusätzlich. Damit sind die zwei Stränge des Erkenntnisprozesses aufgerufen, den Khunrath mit seinem Buch anzu-leiten suchte: *Labor*, d. h. die Verarbeitung und (alchemistische) Transformation von Materie einerseits, und *Oratorium*, Kontemplation und Gebet, andererseits.⁴² Allerdings sind noch weitere kleine Figuren in die Landschaft eingestreut: Wanderer, Adepten der Lehre, die auf dem Weg zur Pforte des Amphitheaters sind. In kleinen Gruppen durchqueren sie den Bildraum, erschliessen sich betrachtend die Natur und diskutieren. Sie streben durch diese Auseinandersetzung zum Ziel, der Pforte der Weisheit, und so schliesslich zum Stein der Weisen. Somit enthält die Landschaft zwei Bedeutungsebenen: Szenisch dargestellte Tätigkeiten exemplifizieren die Prozesse von *Labor* und *Oratorium*, und die Wanderer weisen dar-



Abb. 8
Der Weg zur Pforte
des Amphitheatrs
ewiger Weisheit,
 in Heinrich Khunrath,
Amphitheatrum sapientiae
aeternae, [...],
 Hanau: Guilielmus
 Antonius, 1609,
 Zürich, ETH-Bibliothek,
 Sign. Rar 9441 q

Admiratio. GYMNASII Theo-magici, macro-cosmici, catholici illius, quod NATVRAE Symoniorum est publicum
 Mare, Aquas, Lapides, Vegetabilia, Animalia, Mineralia atq; Metalla; uno per omnia, que aut in utero Maris, aut
 magno, Omnipotentis DEI Omnipotentis digito factis, exaratas, Numen & Lumen NATVRAE, essentiale atq; realiter
 Majores illi DOCTRINAE filiorum fideles omnes, Magi vel Sophi & Philosophi prius (quibus Mundus pro libe-
 ro profundum, als hoch tieff end weit-geleirte des grossen Weltbuchs der Natur admiratores) inlustris varia frequen-
 ter exemplo sapientie, fideliter inspicere (nec equidem frustra) hanc erant; ut, mirum. Grati DEI, Numine & Lume-
 nipla cum hominibus Kabalistic colloquuntur, & sequiter sunt, explicant, partem vero Anatomia Vulcanica sagacissima, SAPI-
 Physice, nec non Physico-artificialiter ibidem, unquam ex Philosophia fonte hauriunt, Orantes & Laborantes, mente, re-
 li; sunt; sunt. Nam, hac Philosophandi methodo orthodoxa peregrini Theosophici, ex Creatura, inquam ex illustri & per-
 IHVM CHRISTVM; NOSMETIPROS; nec non NATVRAE Numinis & Luminis thesauros inexhaustos, Physice & Philosophice
 discimus. Quod Sophistis monere impossibile. Hic Superioris Philosophiae apex! Phy calumniam! Inventore HENRICO



In quoque a IEHOVA ELOHIM universis, omnibus, cunctis ac singulis liberaliter extrahi; Vbi per Caelum, Aethra, Terram,
 reme aut superficie Terra, aut sub Celo nascuntur, IEHOVA mirabili SAPIENTIA mirificam in libro Naturae catholico ac
 SAPIENTIAE aeternae scintillula sapiens, naturaliter magice manifestando inleso doct ac profetior: quod Patres &
 omnes partes & Regiones pro chartis, fructus innumeri pro literis & Linguis jam olim secundum longum, latum, altum a 143
 omnesq; studiosi Philosophiae Theosophicae, soli vere, fideles, etiamnum hodierno die, auctoritate Divina & Sapien-
 ELOHIM celsius afflati atq; illuminati partim Signaturâ Divinae Naturae characteribus hieroglyphicis, quibus Res
 TIAE AETERNAE, solius verae, in Vniuerso Mundano hoc Sapienter manifestata, cognitionem solidam atq; perfectam, etiam
 me ac sensibus haurent; Phyci genuini veriq; Philosophi non opinantes, sed scientes, ita ferent: quales plures sic sa-
 vero Naturae speculo, CREATOREM, quae videlicet aeterna eius sit sum Potentia sum Divinitas, Rom. i. v. 20. T. quem missi
 viatores nosse possimus; idem, Semper & Vbiq; orthodoxe ac Sapienter Philosophari; beneq; vivere, & beatè mori
 WNRATH LIPS. Theosophiae amator fidei, & MED. utriusq; Doct. Anno a MDCIIII. mssio, M. DC. II.

auf hin, dass die Landschaft bzw. Natur selbst Gegenstand des Studiums ist.

Bei Khunrath mündet das Streben nach mehreren Zielen in eine Bewegung: der Weg zu Gott, der Weg zu Erkenntnis, der Weg zur richtigen ethischen Haltung sind in seiner Methode miteinander verbunden. Dass wissenschaftliche und religiöse Erkenntnis nah beieinanderlagen, zeigen auch künstlerische Konzeptionen wie etwa Rudolf und Conrad Meyers Tugenden-Zyklus von 1676, der, den Kanon der Kardinaltugenden erweiternd, *Scientia* (Wissenschaft) und *Sapientia* (Weisheit) umfasst (Kat. Nr. 11). Diese treten als Paar auf, sind in den moralischen Kontext der Tugenden gesetzt und durch Inschriften religiös gerahmt. Zwar erscheint die Wissenschaft, anders als die Weisheit, als ambivalente Grösse und nicht ganz konfliktfrei, heisst es hier doch, «Jesum Christum Lieb haben ist viel besser dann alles wissen»,⁴³ Nichtsdestotrotz ist sie durch einen Palmwedel ausgezeichnet und steht eben in der Reihe der Tugenden. Wissenschaftliches Bemühen bildet in dem Tugenden-Zyklus also zwar dezidiert nicht, wie in dem alchemistischen Entwurf Khunraths, eine Bewegung mit der christlichen Glaubenspraxis, kann aber dennoch durchaus als Teil des Strebens nach guten, richtigen Werten verstanden werden.

Der Weg in den Abgrund

Im 18. Jahrhundert griff William Hogarth die Lebensweg-Thematik in seinen berühmten Grafikserien auf. Ganz ohne emblematische oder allegorische Verbrämung schildern *A Harlot's Progress* (1731, 1732) und *A Rake's Progress* (1733–1735) die unaufhaltsamen und schmerzlichen Konsequenzen verfehlter Lebensentscheidungen und loser Moral. So verdingt sich Mary Hackabout, eine junge Frau vom Lande, nach ihrer Ankunft in London nicht wie geplant als Näherin, sondern

zunächst als Kurtisane eines reichen Kaufmanns. Es folgt ihr sozialer Abstieg zur gemeinen Prostituierten, sie muss ins Zuchthaus und stirbt schliesslich an der Syphilis. Tom Rakewell, Protagonist von *A Rake's Progress* (Abb. 9), verprasst das Erbe seines Vaters durch luxuriösen Lebenswandel im Stil der Aristokratie, in Tavernen und mit Prostituierten, macht Schulden und heiratet aus finanzieller Not eine alte Jungfer. Er verfällt der Spielsucht, landet im Gefängnis und schliesslich im Irrenhaus.⁴⁴

Ernst Gombrich fragte in einer Miszelle, ob Hogarth seiner Konzeption dieser *Modern Moral Subjects* den Text der *Tabula Cebetis* zu Grunde gelegt haben mochte.⁴⁵ Der Gedanke, Hogarth könnte seine Stichserien komplementär zu diesen «ancient moral subjects»⁴⁶ konzipiert haben, erscheint reizvoll, da seine Grafikserien ähnlich wie die *Tabula Cebetis* nach dem Muster einer Warnung funktionieren. Im Unterschied zur Kebes-Tafel und anderen Lebensweg-Motiven wie dem Scheideweg bietet Hogarth in seinen Bildserien allerdings keine Alternative an, er legt nicht offen, wie ein guter Weg aussehen könnte. Das abschreckende Exempel allein soll genügen, die Rezipient:innen zu klügerem Handeln, d. h. einer besseren Moral, zu animieren. Der spezifische moralistische Anspruch in Hogarths Grafiken ist eng an die durch die neue Middle-class geprägten Diskurse im England seiner Zeit geknüpft, die Literatur, Theater und Kunst ebenso wie Presse und Politik umfassten.⁴⁷ Nichtsdestotrotz lässt sich die Art, wie Hogarth den Weg in den Abgrund erzählt und gestaltet, an die älteren, langlebigen Bildtraditionen wie die der Kebes-Tafel zurückbinden. Das Schema des Abstieges entspricht in beiden Serien genau den Motiven im ersten Kreis der Kebes-Tafel: Ein Neuling im Leben lässt sich von Luxus, schnellem Erfolg, Müssiggang und anderen Lastern verführen, wird dadurch zu Verbrechen, Raub und Mord gedrängt und endet in Elend und Reue.



Abb. 9

William Hogarth, **A Rake's Progress**, Tafel 3, 1735,
Radierung und Kupferstich, 35,2×40,4 cm, New York, Metropolitan Museum

Die Art, wie in *A Harlot's Progress* und *A Rake's Progress* satirische Darstellungsweise und ernste Aussage vorsichtig austariert werden, mag, so könnte man argumentieren, auf der Bekanntheit der Lebenswegthematik und der weiten Verbreitung entsprechender Bilder aufbauen. Hogarth verlagert das Geschehen aus der Sphäre von Allegorie und Mythos in das zeitgenössische Leben – selbst die Wegmetaphorik fällt hier weg.⁴⁸ Durch die herbe Nähe

zum Alltag der Rezipient:innen erzielt er eine Brechung sowie die Möglichkeit, kritisch auf konkrete soziale Probleme seiner Zeit hinzuweisen. Zudem führen seine Bilder gerade nicht positive Werte und Tugenden, sondern negative Beispiele ostentativ vor Augen. Dass das Publikum mit den klassischeren künstlerischen Umsetzungen des Lebensweg-Motivs vertraut war, wird dabei eingerechnet und ist die Basis für die feine Ironie der Grafiken.⁴⁹

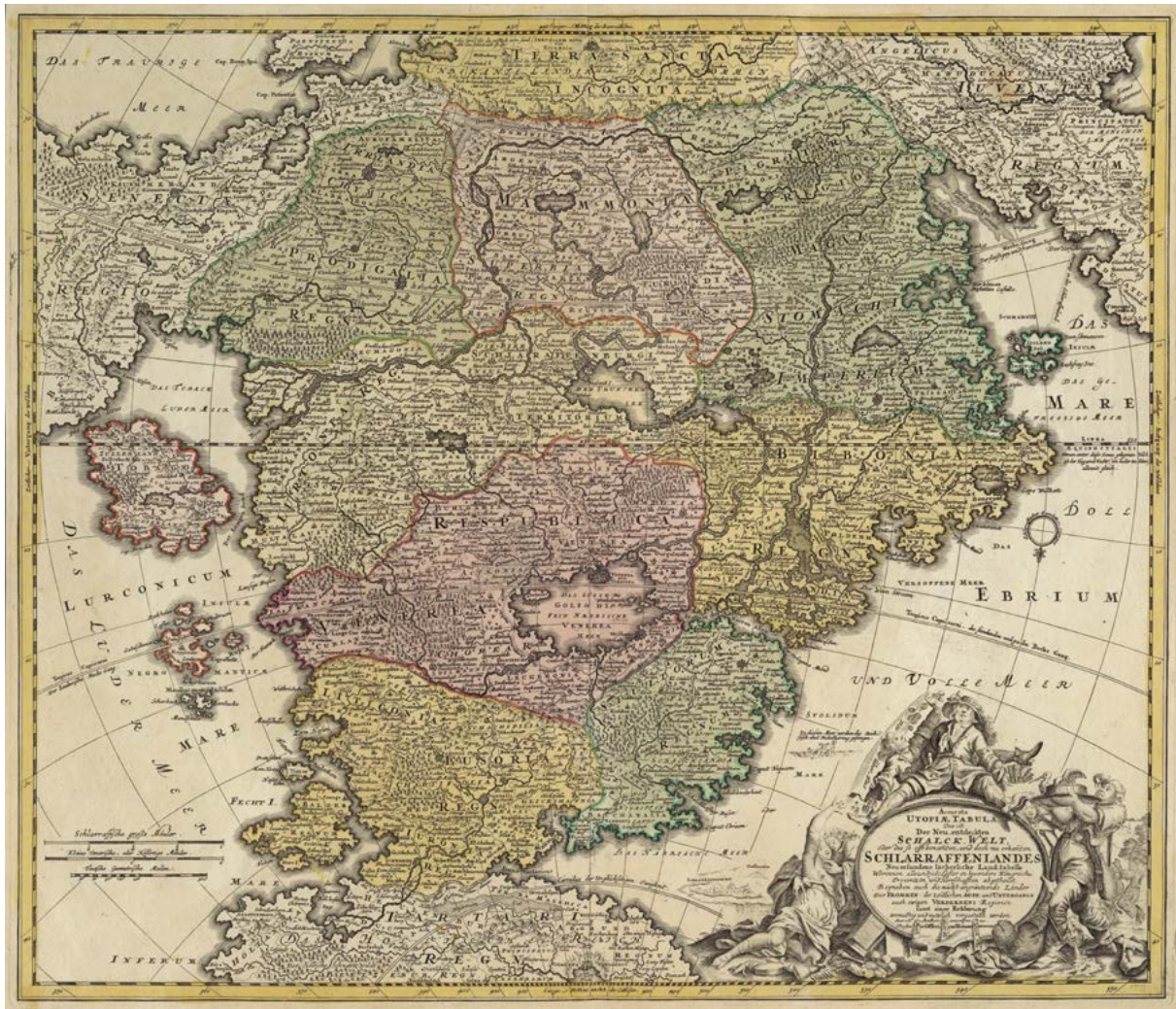


Abb. 10

Johann Baptist Homann, **Accurata Utopiae tabula**, nach 1730, Radierung, koloriert, 47×55 cm, Bern, Universitätsbibliothek, Sign. MUE Ryh 8303 : 28

Auch in anderen Fällen lässt sich eine ähnliche Art satirischen Rückbezuges auf die Wegmetapher und ihre bildlichen Umsetzungen finden. Ein Beispiel ist die berühmte Landkarte des Schlaraffenlandes aus der Officin Johann Baptist Homanns (Abb. 10). Die Grafik wurde unter dem Titel *Utopiae Tabula, Das ist Schalck-Welt, oder des so oft benannten, und doch nie erkannten Schlaraffenlandes Neu erfundene lächerliche Landtabelle* kurz vor 1700 in Nürnberg veröf-

fentlicht und erfuhr mehrere Auflagen.⁵⁰ Noch vor der Karte war zudem ein zugehöriger Text im Stil einer Landesbeschreibung erschienen, die *Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten Utopiae, so da ist/das neu-entdeckte Schlaraffenland [...]*.⁵¹

Die Karte stellt ein Land zwischen drei Meeren dar, in dem Provinzen wie das «Magni Stomachi Imperium» (Reich des grossen Magens), «Mammonia» und «Stultorum Regnum» (Kö-

nigtum der Toren) aneinander grenzen. Die teils lateinischen Namen vermitteln einen gelehrten Eindruck, die Typografie, Schraffuren der Küstenlinien, Kartenzeichen für Städte und Berge, ebenso wie die eingezeichneten Längen- und Breitengrade nehmen kartografische Konventionen auf. Die Karte reflektiert einerseits also den Entdeckungsdiskurs der Zeit und wendet das wissenschaftliche Repräsentationsregime der Kartografie ins Komische.⁵² Andererseits ist sie ohne die Referenz auf die älteren allegorischen Karten wie die *Newe vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelschen vnd Irdischen Welt///des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls* von Eberhard Kieser und die im *Weg-wyser tersalicheyt* erschienene Replik nicht denkbar. Auch die moralische Funktion dieser früheren Karten wird in der Schlaraffenland-Karte von 1700 ironisch kommentiert. Darauf weisen zunächst die Figuren hin, die um die Titeltartusche herum angeordnet sind und die nicht das tugendhafte, sondern das lasterhafte Verhalten illustrieren und somit schillern: Sie können nach dem Prinzip des abschreckenden Beispiels rezipiert werden, wie es etwa bei Hogarth angelegt ist. Sie können aber ebenso im Sinne augenzwinkernder Akzeptanz des Lasters verstanden werden – Zecken, Schwelgen und Zügellosigkeit machen schliesslich einfach Spass. Ein weiteres ironisches Moment der *Utopiae Tabula* besteht darin, dass das Land von Tugend und Glauben zwar am oberen Rand eingezeichnet ist, jedoch als «Terra Sancta Incognita» bezeichnet wird – niemand hat also dieses unbekannte Land bisher betreten. Ansonsten entfaltet die Karte wie ihre Vorgänger, nur deutlich detaillierter, eine Landschaft der Laster, die über Schlemmerei, Gier, sexuelle Ausschweifung und Vergnügungssucht zu schlimmen Folgen, «böses Gewissen» und zum Fluss «Ewiger Trenen Flu [sic]» führen, der in den «Höllenfuhl» mündet. Übrigens taucht auch das (sinnlose und

betrügerische) Streben der Alchemisten in der Landkarte auf: In der Region «Irrlandia Chymica» finden sich Orte wie «Laborieren» und «Nochkeingold», hinter dem Gebirge «Lapis Philosoph.[orum]» (Stein der Weisen) liegt das Land der Bitterkeit und Bestrafung.

Bei aller Ironie stützen sich satirische Karte und Landesbeschreibung auf die Bildtradition der Lebensweg-Metapher. Die Laster und Gefahren auf dem Weg, wie sie in der Kebes-Tafel vorkommen, werden hier aufgegriffen⁵³ und selbst die mediale Aufgliederung in eine umfangreiche Beschreibung und ein dieses nachgeliefertes Bild erinnern an die Kebes-Tafel. Die Wendung ins Komische ist ebenfalls aus der literarischen Tradition zu verstehen, insofern als die Schlaraffenland-Karte sich im Fahrwasser des *Narrenschiffs* von Sebastian Brant (1494) und der daran anschliessenden Narrenspiegel-Literatur bewegt.⁵⁴ Hier ging es darum, lasterhafte und törichte Verhaltensweisen blosszustellen und mit den Mitteln der Satire auf unterhaltsame Weise vor ihnen zu warnen. In der Leseanweisung, die dem umfangreichen Text der *Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten Utopiae* vorangestellt ist, wird entsprechend auch ein durchaus ernster didaktischer Anspruch verdeutlicht:

Wir deuten an/daß der Überfluß einen Anlaß zu allen Lastern gebe/wie man desselbigen mißbrauchte/und der Reichthum unter denen Gottlosen so übel angewendet würde. Die läppische Beschreibung der Stadt Schlaraffenburg will dasjenige anzeigen/was der Thoren und Wollüstigen seltzames Verlangen sey/nach welchem ihr Mund und Hertz allezeit gerichtet wäre. Will nun jemand ein Tor seyn/und sich selbst so blind in die Laster hinein stürzen/der mag auch zusehen wie er denen höllischen mitternächtigen Ländern/so diesen Lastern am nächsten verwandt/entgehen möge. Wir lassen dieses einem jeden selbst ernsthaft erwehen [...].⁵⁵

Die richtige Wahl

Auf die eingangs besprochene Darstellung des Herkules am Scheideweg nach Jan Saenredam (Abb.1) zurückblickend, lassen sich in den letztgenannten Beispielen – den Grafikserien Hogarths und der allegorischen Landkarte – die beiden verschiedenen Darstellungsweisen ausmachen, die in den Bildtafeln von *Virtus* und *Voluptas* aufscheinen. Hogarth führt, genau wie die *Voluptas*, das lüderliche Leben selbst vor Augen, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – nicht, um zu verführen, sondern um abzuschrecken. Homanns Landkarte, wie auch die anderen Bilder von Wegen durch Landschaften einschliesslich der Kebes-Tafel, erfordern hingegen eine intellektuelle Übertragungsleistung. Die Metapher muss gelesen werden und in den vielen Visualisierungen

des Grundmotivs manifestieren sich, wie die Beispiele gezeigt haben, zahlreiche verschiedene Ausdeutungen. Die Bilder können somit als Erkenntnisinstrumente betrachtet werden, mit deren Hilfe sich die Metapher des Lebensweges und ihre Potenziale ausloten liessen. Die didaktische Funktion der Bilder verband sich mit einem intellektuellen Reiz. Die Rezipient:innen finden sich bei der Betrachtung in derselben Position wieder wie Herkules bei Saenredam, dem *Virtus* das Bild des tugendgeleiteten Aufstieges entschlüsselt. Und vielleicht spiegelte so allein schon die Tätigkeit der gebildeten Auseinandersetzung mit solchen Lebensweg-Bildern den Betrachtenden, dass das Verständnis ebendieser – genauso wie für Herkules – eine gute Voraussetzung für die Wahl des richtigen Weges ist.

1 Siehe etwa die Beiträge in Paul Michel (Hg.), *Symbolik von Weg und Reise*, Bern u. a. 1992.

2 Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700*, Bd. 23: *Jan Saenredam to Roelant Savery*, zusammengestellt v. George S. Keyes, hg. v. Karel Gerard Boon, Amsterdam 1980, 106; Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalet ist»*. *Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, 120–121.

3 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Leipzig u. a. 1930), Berlin 1997, behandelte die literarische und bildkünstlerische Überlieferung; zum vorliegenden Stich 119–120. Zu der Diskussion im Anschluss an Panofsky: Hubert Locher, «Erbauliche Kunst? Tugend- und Moralvermittlung als Motivation des frühneuzeitlichen «Gemäldes» in *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch, Münster 2002, 221–250, 237–241.

4 Die Attribute sind sehr klein und nicht ganz eindeutig zu erkennen. Panofsky, *Hercules*, 120, etwa sah statt einem Spiegel ein Gefäss und bezeichnete die Figur daher als

Temperantia. Die Figur im Zentrum als *Fortitudo* zu deuten, wie es Panofsky tat, erscheint im Zusammenhang der Kardinaltugenden konsequent. Sähe man die Säule, die sie im Arm hält, als Obelisk, könnte die Gestalt mit Cesare Ripa auch als *Gloria* gedeutet werden, die ruhmvollen Taten des Herkules, die im Hintergrund der Szene angedeutet sind, antizipierend. Cesare Ripa, *Iconologia* (Padua 1618), hg. v. Piero Buscaroli, mit einem Vorw. von Mario Praz, Mailand 1992, 163–164. Die *Gloria de' Principi* hält nach Ripa eine Pyramide im Arm. Dazu ist anzumerken, dass Pyramiden und Obelisk in der Frühen Neuzeit, sowohl in bildlichen Darstellungen als auch bei der Bezeichnung, häufig gar nicht oder nicht präzise unterschieden wurden.

5 Panofsky, *Hercules*, 119, Anm. 3, bezeichnete die Falle als «sonderbares [...] Attribut».

6 Karl H. Henking, «Zum Motiv des Weges im Buddhismus» in *Symbolik von Weg und Reise*, hg. v. Paul Michel, Bern 1992, 29–40; Hans van Ess, *Der Daoismus. Von Laozi bis heute*, München 2011.

7 Annemarie Schimmel, *Das Thema des Weges und der Reise im Islam* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G 329), Opladen 1994.

8 Joh. 14,6, Einheitsübersetzung 2016.

- 9 Wolfgang Harms, *Homo Viator in Bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München 1970.
- 10 Zitiert nach Einheitsübersetzung 2016.
- 11 Vgl. Harms, *Homo Viator*, 134–139.
- 12 Bekannte literarische Beispiele für die Motive des Labyrinths und der Reise sind Johann Amos Comenius *Labyrint swěta a luthauz srdce*, o. O. 1631; deutsche Ausg.: Johann Amos Comenius, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, übers. v. Zdenko Baudnik, Jena 1908; John Bunyan, *A Pilgrim's Progress* [...], London: Nath. Ponder 1678. Vgl. etwa Konrad Vanja, «Heilige Berge – Fromme Wege. Eine motivgeschichtliche Annäherung zur Frage nach dem ›richtigen‹ Lebensweg des Menschen» in *Heiliges Grab – Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten*, hg. v. Ursula Röper und Martin Tremml, Berlin 2014, 75–85, 76–79; Franz Reitinger, «Literary Mapping in German-Speaking Europe» in *The History of Cartography*, 6 Bde., Chicago 1987ff., Bd. 3: *Cartography in the European Renaissance*, hg. v. David Woodward (2007), Teil 1, 438–449; ders., «Discovering the Moral World. Early Stages of Map Allegory» in *Mercator's World* 4 (1999), 106–130.
- 13 Vgl. Heinz-Günther Nesselrath, «Von Kebes zu Pseudo-Kebes» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens* eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 36–66, 50 u. 62–65.
- 14 Die Schriften von Justus Lipsius gehörten etwa zur Lektüre des Berner Schultheissen Samuel Frisching (1605–1683). Barbara Braun-Bucher, «‹Gott gäb mir Gnad//Dass mir diss buch nüt schad›. Zum Bildungshintergrund des Berner Patriziats im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 1–33, 8. Erasmus, Zwingli und Calvin hatten sich mit Texten und Kommentaren an der Rezeption der Stoiker beteiligt. So verfasste Calvin etwa einen Kommentar zu Senecas *De clementia* (1532). Vgl. Günther Abel, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin u. a. 1978, 55–59.
- 15 Ebd., bes. 67, 68.
- 16 Karl Alfred Blüher, Art. «Neustoizismus» in *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2017, DOI: 10.24894/HWPh.2747
- 17 Vgl. Barbara Hirsch, «Ins Bild gesetzt. Rezeption der Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance» in *Die Bildtafel des Kebes*, 183–193, 191–193.
- 18 S. z. B. Franz Reitinger, «Toposallegorie und Landkartenfiktion. Eine Einführung» in *Weltvermesser. Das Goldene Zeitalter der Kartographie* (Ausstellungskatalog, Lemgo), hg. v. Michael Bischoff, Vera Lüpkes und Rolf Schönlaue, Dresden 2015, 164–177; Michalis Valaouris, «Das Feld hat Augen...» *Bilder des überwachenden Blicks* (Ausstellungskatalog, Berlin), Berlin 2017, bes. Kat. 11, 12 und 13. Dass Werte für den einzelnen wie für die Gesellschaft zwischen Theologie und Ethik vermittelt öffentlicher Bildprogramme ausgehandelt wurden, zeigt auch Margit Kern, *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*, Berlin 2002.
- 19 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. 1998, Zitat 25; Vgl. auch ders., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.
- 20 Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus. Hoc est: Omnium fundamentalium in mondo rerum, & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura*, Nürnberg: Endter 1698, 226, Digitalisat unter URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/comenius1698/0171> (Zugriff am 14. 04. 2021); Auf das Stichwort «Ethica – Die Sittenlehre» folgen zudem Personifikationen der Tugenden mit entsprechenden Erläuterungen.
- 21 Ebd., 227.
- 22 Ebd., 169.
- 23 S. etwa Joh. Amos Comenius's *Visible World. Or A Nomenclature, and Pictures of All the Chief Things that Are in the World* [...], New York: T. & J. Swords 1810, 155, 156.
- 24 Karel G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, Paris 1992, Bd. 1, 58, 59; s. auch <https://rkd.nl/explore/images/193325> (Zugriff am 12. 07. 2021).
- 25 Panofsky, *Hercules*, 65–68.
- 26 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939), New York 1967, 64, 65; Patricia Emison, «The Paysage Moralisé» in *Artibus et Historiae* 31/16 (1995), 125–137.
- 27 Bisweilen wird aber noch immer, etwa für italienische Landschafts- und Genregemälde des 17. Jahrhunderts, die Überlegung ins Spiel gebracht, ob sie nicht Parabelcharakter haben, Wege und Reisende hier also auf das Problem von Lebensentscheidungen verweisen. S. Golo Maurer, «Salvator Rosa in bivio. Landschaft als Frage nach dem Lebensweg» in *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, hg. v. Marieke von Bernstorff, Susanne Kubersky und Maurizia Cicconi, München 2018, 163–172.
- 28 Werner Busch, «Einleitung» in *Landschaftsmalerei*, hg. v. dems., Berlin 1997, 13–32, 29.
- 29 Vgl. etwa Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, 181–187; zum Zusammenhang der flämischen Landschaftsdarstellungen im 16. Jahrhundert mit dem Neostoizismus auch: Justus Müller Hofstede, «Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung» in *Pieter Bruegel und seine Welt*, hg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, 73–142, bes. 125–142.
- 30 Für die Generation nach Pieter Brueghel d. Ä. s. Leopoldine Prosperetti, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625)*, Farnham 2009, 29–63 u. 199–226. Zu den moralischen Implikationen der Bilder im Antwerpen des 16. Jahrhunderts s. auch Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, 228–233.

- 31 Peter Wegmann, «The Influence of Seventeenth-Century Netherlandish Painting on Swiss Art» in *Images of Reality, Images of Arcadia. Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections* (Ausstellungskatalog, Winterthur u. a.), hg. v. Margarita Russel, Winterthur 1989, 17–24, 17, 18.
- 32 Otto van Veen, *Le théâtre moral de la vie humaine, représentée en plus de cent tableaux divers tirez du poëte Horace par le sieur Otho Venius, et expliquez en autant de discours moraux par le sieur de Gomberville. Avec la table du philosophe Cebes*, Brüssel: Foppens, 1678; Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt. onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgesteld*, Zwolle: Franz Jorrijaensen, 1629, 1r–3v.
- 33 S. dazu Catherine Delano-Smith «Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470–1640» in *The History of Cartography*, Bd. 3, Teil 1, 528–590.
- 34 *Neue vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelischen vnd Irdischen Welt///des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls*, Eberhard Kieser, Frankfurt a. M. 1620. Nachgewiesen in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Signatur: H62/Einblattdruck A I 25, PURL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-einblatt-0025-5> (Zugriff am 12. 04. 2021); Vgl. Reitinger, «Literary Mapping», 443–446, Abb. 15. 4.
- 35 Vgl. Ulrike Boskamp u. a., «Karte und Bildfolge. Ein gekoppeltes Bildmedium zur Konstruktion komplexer topographischer Räume» in *Verkoppelte Räume. Karte und Bildfolge als mediale Dispositiv*, hg. v. dens., München 2020, 7–22.
- 36 Vgl. zur an die Karte geknüpften Vorstellung von Absolutheit und Unhinterfragbarkeit Donna Haraway, «Deanimations. Maps and Portraits of Life Itself» in *Picturing Science – Producing Art*, hg. v. Caroline A. Jones und Peter Galison, New York u. a. 1998, 181–207, 184, 185.
- 37 Vgl. dazu Joachim Ritter u. a., Art. «Methode» in *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2017, DOI: 10.24894/HWPh.5272. (Zugriff am 29. 04. 2021)
- 38 Das Druckprivileg datiert bereits auf 1592. Die Editions-geschichte des Buches ist nur schwer zu rekonstruieren. Vgl. Umberto Eco, *L'Énigme de la Hanau 1609. Enquête bio-bibliographique sur «l'Amphithéâtre de l'Eternelle Sapience ...» de Heinrich Khunrath*, Paris 1990.
- 39 Heinrich Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae, solius verae, christiano-kabalisticum, divino-magicum, nec non physico-chymicum, tertriumum, catholicon* [...], Hanau: Guilielmus Antonius, 1609. Ich habe das Exemplar der ETH-Bibliothek Zürich, Signatur Rar 9441 q, konsultiert, Digitalisat unter der DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-4601> (Zugriff am 16. 04. 2020). Die fünf rechteckigen Tafeln können auch zusammen als räumlich gefasste, sukzessive Annäherung an die «Porta Amphitheatri» betrachtet werden. Hier beschränke ich mich jedoch darauf, die grosse Landschaftsansicht zu besprechen. Vgl. zum *Amphitheatrum* auch Peter Forshaw, «Curious Knowledge and Wonder-Working Wisdom in the Occult Works of Heinrich Khunrath» in *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, hg. v. R. J. W. Evans und Alexander Marr, Aldershot 2006, 107–129.
- 40 Vgl. Jörg Völlnagel, *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012, 144–153, 150; Stanislas Klossowski de Rola, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London 1988, 31–44, 42.
- 41 Vgl. Forshaw, «Curious knowledge», 108–111.
- 42 Die Methode Khunraths umfasst zwei Sphären und die entsprechenden Praktiken: *Orando in Oratorio* und *Laborando in Laboratorio*. So ist es etwa auf der Übersichts-tafel, die das *Amphitheatrum* enthält, formuliert. Khunrath, *Amphitheatrum*, n. p. (zwischen 8 und 9). Auch die berühmte Innenansicht des Laboratoriums nach Hans Vredeman de Vries stellt die beiden Sphären im Arbeitsraum des Alchemisten dar. Heiner Borggreffe, Kat. 185 (Hans Vredeman de Vries, Alchemistisches Laboratorium des Heinrich Khunrath), in *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausstellungskatalog, Brake und Antwerpen), hg. v. dems. u. a., München 2002, 345–347.
- 43 Die Personifikation wird hier also in die Nähe der «eitlen Wissenschaft» gerückt, vor der auch manche Emblembücher warnen. S. beispielsweise Hendrik Graauwhart, *Leerzame Zinnebeelden. bestaande in Christelyke Bedenkingen door Vergelykinge eeniger Schepselen* [...], Amsterdam: Johannes Ratelband 1704, 158, 159.
- 44 Vgl. dazu Christine Riding, «la Prostituée et le Roué» in *William Hogarth* (Ausstellungskatalog, Paris), hg. v. Mark Hallett und ders., Paris 2006, 72–93.
- 45 Ernst H. Gombrich, «A Classical «Rake's Progress»» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15/3, 4 (1952), 254–256.
- 46 Ebd., 255.
- 47 Vgl. Frederik Antal, «The Moral Purpose of Hogarth's Art» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15/3, 4 (1952), 169–197, bes. 181, 182.
- 48 Zum vielschichtigen Verhältnis der Bilder Hogarths zu christlichen und mythologischen Ikonografien: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim u. a. 1977, bes. 49–68.
- 49 Auch die Titel legen einen Bezug auf eine der bekanntesten literarischen Bearbeitungen des Lebensweg-Motivs im England der Zeit nahe, John Bunyans *A Pilgrim's Progress*. Vgl. Riding, «la Prostituée», 75.
- 50 Als Referenz verwende ich das Exemplar aus der Sammlung Ryhiner der Universitätsbibliothek Bern, einen Druck der Auflage von nach 1730. *Accurata Utopiae tabula das ist Der neu entdeckten Schalck-Welt, oder des so oft benan[n]ten, und doch nie erkan[n]ten Schlarraffenlandes neu erfundene lächerliche Land-tabelle* [...], Nürnberg: officina Homanniana, nach 1730, Signatur MUE Ryh 8303: 28. Ich danke den Studierenden in meinem Proseminar zum Thema Kartografie der Neuzeit an der Universität Bern sowie Michael Schläfli und Martin Kohler, die uns die Sammlung Ryhiner bei einem gemeinsamen Besuch in der Universitätsbibliothek nähergebracht haben.
- 51 Der Text liegt in einer Quellenedition vor: Franz Reitinger (Hg.), *Johann Andreas Schnebelins Erklärung der Wunder-*

seltzamen Land-Charthen UTOPIÆ aus dem Jahr 1694,
Bad Langensalza 2004.

- 52 Vgl. Julia Amslinger, «Orientierungssysteme und Nirgend-orte – Zur Metaphorik von Kompass und Karte in der Frühen Neuzeit» in *Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit*, hg. v. ders. u. a., Paderborn 2019, 181–200, 195–200.
- 53 Zum Beispiel in der folgenden Passage wird deutlich, dass prominente Figuren der Kebes-Tafel wie *Seductio* und die unbeständige *Fortuna* auch hier zentral sind: «Inconstantia, (Unbeständigkeit) eine nicht geringe See-Stadt dieses Seducatus, an einem zimlich grossen Haven des verführerischen voll- und tollen Meers gelegen; von welchem Haven man gar leicht und ohn alle Mühe auf die Stadt Seductio, von dannen aber ferner in Schlaraffenland gelangen kann. Bey dieser Stadt ligt ein sehr liederliches Ort/Wanckelmuth genannt.» Reitinger, *Schnebelins Erklärung*, 198.
- 54 Vgl. Franz Reitinger, «Die wunder-seltzame Land-Charthen Utopiae. Ein Hauptwerk barocker Lachkultur» in ders., *Schnebelins Erklärung*, 275–333, 292, 296–297.
- 55 Reitinger, *Schnebelins Erklärung*, 42, 43.



ALLEGORIE.
Handzeichnung von J. R. Huber aus Basel.

Katalognummern 7–14

7 | Johann Rudolf Huber d. Ä.

Basel 1668–1748 Basel

Allegorie: Totenkopf mit Maske, 1686

Rötzel, 15×12 cm

Der Porträtmaler Johann Rudolf Huber d. Ä. zeichnete ein in einen Mantel gehülltes Skelett von der Hüfte bis zum Haupt im Profil nach links. Die Kapuze des grossen Umhangs bedeckt nur den Hinterkopf des Totenschädels. Vor der Gestalt schwebt eine Maske, durch welche sie hindurchblickt. Die Maske zeigt das Gesicht eines jüngeren Mannes mit gelockten Haaren. Der Künstler enthüllt das Maskenspiel von der Seite, er überblendet zwei konterkarierende Gesichter und offenbart den Betrachter:innen das Spiel zwischen falschem Schein und wirklichem Sein.

Im Nachlass Hubers befinden sich einige Entwurfszeichnungen in Rötzel von Gemälden. Die *Allegorie: Totenkopf mit Maske* ist eines der wenigen allegorischen Werke Hubers, wurde jedoch nicht wie andere seiner Rötzelzeichnungen in ein Gemälde übersetzt. Die Zeichnung ist zudem eines der frühesten datierten Werke des Künstlers. Huber rühmte sich in seinem selbst verfassten Werkverzeichnis, über 5000 Bildnisse «nach dem Leben» gemalt zu haben. Die Vanitas-Allegorie in der Zeichnung von 1686 stellt also eine Ausnahme dar, welche den lebendigen Portraits seines Oeuvres auffallend gegenübersteht.¹

Die Maske in der Zeichnung könnte Assoziationen zu einem Theaterkostüm und zum Thea-

terspiel im Allgemeinen wecken. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde das Theater Teil der politischen visuellen Kultur der Berner Regierung. Ein reformatorisches, konfessionelles Bewusstsein wurde vermittelt, katholische Brauchtümer kritisiert und das Publikum dadurch indoktriniert.²

Nach seiner Ausbildung bei Joseph Werner in Bern verliess Huber die Schweiz im Jahr 1687. Ab 1702 begann er wieder grösstenteils in Bern zu arbeiten. Als Maler und Porträtist genoss er eine respektierte Position mit zahlreichen Aufträgen der Stadt und Republik Bern. Er schuf unter anderem Bildnisse von Berner Schultheissen und Generälen.³

In der Kebes-Tafel von Joseph Plepp werden die Menschen am Eingangstor von der – ebenfalls maskierten – Täuschung (*Seductio*) getränkt und irren danach durch die Zone des ersten Mauerrings. Dort gilt es, die Gaben der Fortuna nicht als erstrebenswert und segensreich zu sehen, sondern als vergänglich zu erkennen und sich den Lüsten und Begierden zu widersetzen. Die Menschen müssen die Willkür erkennen, mit welcher Fortuna gibt und wieder nimmt. Wie beim *Totenkopf mit Maske* wird gezeigt, dass hinter dem attraktiven, betrügerischen Schein bereits der Tod lauert.⁴

Die Maske taucht im 16. und 17. Jahrhundert vermehrt als Vanitas-Attribut auf und erfreute sich generell grosser Beliebtheit in den bildenden Künsten.⁵ In der Ausstellung sind unterschiedliche Maskendarstellungen zu sehen: Joseph Werners *Allegorie des Handels* liegt ebenfalls eine Maske zu Füssen (vgl. Kat. 3), in Clouwets *Le théâtre moral de la vie humaine* kommt im Emblem *Qui achette les voluptez, achette un repentir* (Wer Wollust kauft, kauft Reue) ein enthemmter Maskenball zur Darstellung (vgl. Kat. 8). In Conrad Meyers *Mummerei*, dem 1. Bild

der *26 Kinderspiele* von 1657, werden zwei Kinder von einem verkleideten Wesen mit Maske verfolgt (vgl. Kat. 9). Während in diesen anderen Beispielen die Maske für die Täuschung steht, kommt in Hubers Zeichnung der Aspekt der Vergänglichkeit hinter der täuschenden Lebendigkeit hinzu. Hubers Zeichnung erlangte später grosse Verbreitung durch ihre Aufnahme in Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* von 1775–1778 (Abb. 7a).

Xavier Sägesser

- 1 Manuel Kehrli, «sein Geist ist zu allem fähig». *Der Maler, Sammler und Kunstkenner Johann Rudolf Huber 1668–1748*, Basel 2010, 27, 88, 115; Alexander Jegge, Art. «Huber, Johann Rudolf (der Ältere)» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998, aktualisiert 2014) URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023091> (Zugriff am 27.04.2021); Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske: Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997, 221–264.
- 2 Glenn Ehrstine, «Theokratie und Theater. Die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 218–222.
- 3 Kehrli, *Johann Rudolf Huber*, 39, 96, 100; *Johann Rudolf Huber, 1668–1748. Ein Maler der bernischen Gesellschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog, Jegenstorf), hg. v. Hans Haeberli, Jegenstorf 1982.

- 4 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111; vgl. auch Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: privata industria, studio singulari, undiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inventionibus auctus, additis carminib[us] illustrates*, Köln 1611, 29–30, 81.

- 5 Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske*, 221–264.

Wenn dein Aug einfältig ist, so wird dein ganzer Leib heiter seyn, gleich als wenn ein Licht dich mit seinem Glanz umleuchtete; und was ist physiognomischer Sinn anders, als diese Einfalt des Auges? Nicht die Seele ohne den Leib, aber in dem Leibe die Seele zu sehen; und je mehr du Seele siehest, wird dir nicht allemal um so viel heiliger der Körper, ihr Gewand, seyn? Was? Mensch! mit diesem Sinne? diesem Gefühle, das dir Gott gab — du — entheiligen solltest du dieß Heilige Gottes? Entheiligen — das heißt: erniedrigen? verunstalten? kränken? unempfindlich machen? Wem eine gute oder große Physiognomie nicht Ehrfurcht und eine Liebe, die nicht beleidigen kann, einflößt, der soll von physiognomischem Sinne sprechen? Der physiognomische Sinn ist Offenbarung des Geistes. Nichts erhält die Keuschheit so rein; nichts verwahret so vor viehischer Lüsternheit — nichts erhöht deine Seele mehr, und die Seele, die's dir ansieht, daß sie dir heilig ist. Anblick der Kraft erweckt Ehrfurcht. Gefühl der Liebe — aber Liebe, die nicht das ihrige sucht. Liebe, die rein ist, wie die Liebe der Engel, die sich im Himmel umarmen — — Fragment eines Fragmentes.



Do 3

Zweytes

Abb. 7a

Seite aus Johann Caspar Lavater,
Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnisze und Menschenliebe,
 Winterthur u. a.: Weidmanns Erben, 1775–1778, Dritter Versuch, 293, Zürich, ETH-Bibliothek, Rar 9206 q



8 | Quintus Horatius Flaccus (Horaz)
Venusia 65 v. Chr.–8 v. Chr. Rom

Otto van Venius (Veen)
Leiden 1556–1629 Brüssel

Marin Le Roy de Gomberville
Paris 1600–1674 Paris

Peter Clouet
Antwerpen 1629–1670 Antwerpen

Le théâtre moral de la vie humaine, représentée en plus de cent tableaux divers, tirez du poëte Horace; par le sieur Otho Venius; et expliquez en autant de discours moraux par le sieur de Gomberville, avec la table du philosophe Cebes, Brüssel: Foppens, 1678
Emblembuch, 231 Seiten, 36 cm, Radierungen im Text

Eine eher späte bildliche Auseinandersetzung mit der Kebes-Thematik findet sich in dem 1678 von François Foppens (Ende 16. Jahrhundert – 1684) in Brüssel gedruckten Emblembuch *Le théâtre moral de la vie humaine*.¹ Bereits auf der Titelseite wird die Kebes-Tafel angesprochen. Die Darstellung, gefolgt von der antiken Ekphrasis in französischer Übersetzung, taucht allerdings erst im Anhang des Buches auf. Die verwendete Grafik ist die Kopie eines bereits vierzig Jahre zuvor bei Matthäus Merian d.Ä. in einer Ausgabe des Kebes-Texts publizierten Druckes, dessen Figurengruppen dem Stich von Goltzius entnommen sind.² Bei dem eigentlichen Emblembuch handelt es sich um eine von insgesamt über zwanzig Editionen von Otto van Venius *Emblemata Horatiana*, die erstmals 1607 erschienen.³ Die ursprüngliche Zusammensetzung von 103 Illustrationen und antiken, hauptsächlich von Horaz stammenden Textauszügen wurde in der vorliegenden Edition nicht nur mit der Kebes-Thematik ergänzt. Es wurde ausserdem eine Erklärung des Romanschriftstellers Marin Le Roy de Gomberville zu jedem einzelnen

Emblem hinzugefügt. Das vorliegende Exemplar ist demnach eine Zusammenstellung von Texten, Thematiken und Illustrationen unterschiedlicher Autoren, Herkünfte und Epochen, was nicht zuletzt in der humanistischen Tradition, antike Texte zu sammeln, zu zitieren und moraldidaktisch zu deuten, zu begründen ist.⁴ Diese verschiedenen Elemente finden in diesem Buch zu einer thematischen Einheit zusammen.

Die über hundert Embleme sind in eine *premier* und eine *seconde Partie* aufgeteilt. Dabei ist jedes einzelne Emblem nach demselben Prinzip aufgebaut. Eine Doppelseite bildet jeweils eine Einheit, wobei auf dem verso unter der ausführlichen Erklärung von Gomberville die antiken Zitate platziert sind und auf dem recto Titel, Illustration und meist ein kurzer Vers zusammenfinden. Das Zusammenspiel von Bild und Text wird z.B. im fünften Emblem des ersten Teils deutlich. Wir sehen auf der Radierung des Emblems *Fuire le Vice c'est suivre la Vertu* die titelgebende Figur der Virtus zusammen mit Minerva, die vor einer Schar von Lastern fliehen. Die Lastergruppe umfasst die

sieben Todsünden, die sich auf Virtus stürzen wollen. Hinzu kommt die Torheit im Narrenkostüm, die versucht, Minerva zu greifen.⁵ Unter der Grafik ist das Dargestellte mit einem vierzeiligen Vers umschrieben. Um die Laster zu besiegen, müsse man vor ihnen fliehen und um siegreich zu sein, sollen sowohl Kraft als auch List eingesetzt werden.⁶ Dem Titel, Bild und Vers liegt das Horaz-Zitat «Virtus est, Vitium fugere; & Sapientia prima, Stultitia caruisse»⁷ zugrunde, das auch auf der gegenüberliegenden Seite zu lesen ist. Die doppelte Gegenüberstellung von Horaz vereint sich in der Darstellung. Virtus flieht vor den Lastern und Minerva meidet die Torheit. Was auf textlicher Ebene, also im Titel, Vers und Zitat steht, wird im Bild auf einen Blick ersichtlich.⁸

Die moraldidaktische Funktion dieser Bild-Text-Kombination, die hier bereits ersichtlich ist, wird durch die Erklärung von Gomberville über dem Horaz'schen Zitat noch verdeutlicht.⁹ Mit den Worten «Nous venons d'apprendre [...]» leitet er seine Auslegung ein und resümiert in den ersten paar Sätzen, was aus den vorherigen Seiten des Buches gelernt wurde. Anhand dieser Formulierung zeigt sich nicht nur, dass diese Edition explizit als moralische Unterweisung gedacht war, sondern auch, dass

die einzelnen Embleme durch das ganze Buch hindurch miteinander verbunden und nicht isoliert zu betrachten sind. Dies wird auch durch die wiederkehrenden Figuren in den Illustrationen ersichtlich, Virtus oder Invidia tauchen z.B. immer wieder und in exakt gleicher Aufmachung auf. Die Erklärung von Gomberville in der ersten Person Plural mündet in der genauen Betrachtung und Auslegung der *Pictura* auf dem *recto*. Modal wie auch inhaltlich erinnert die Formulierung an die antike Ekphrasis der Kebes-Tafel. Die Lesenden werden dazu aufgefordert, die Tafel genau zu betrachten, wodurch ihnen das wichtigste Geheimnis offenbart würde, nämlich wie der Weg des Lebens zu beschreiten sei.

Wie auch in der antiken Bildauslegung des Kebes wird in dem Emblembuch nicht nur thematisiert, was zu tun und zu lassen sei, sondern auch was es bedeute, den Kampf gegen die Laster zu gewinnen. Damit befasst sich vor allem der zweite Teil des Buches, wie besonders im neunten Emblem der *seconde Partie* gut nachvollziehbar wird. Das Emblem mit dem Titel *Le sage est inébranlable* stellt die Unerschütterlichkeit des Weisen dar. Auf einem steinernen Sessel sitzt der Philosoph, wie er in der Erklärung genannt wird. Den Kopf hat er auf eine Hand gestützt und in der anderen



Nous venons d'apprendre combien nous sommes foibles, combien nous sommes imparfaits, & combien facilement nous nous laissons emporter à la corruption de notre nature. Mais aussi nous avons vu qu'il ne nous est pas impossible de surmonter les infirmités de notre naissance, & que si nous avons assez de cœur pour nous fortifier contre notre foiblesse, nous parviendrons infailliblement au sommet de cette montagne si pénible, mais si desirable, d'où la Vertu nous porte dans le Ciel. Voyons maintenant par quel chemin, & par quelles difficultés nous y devons arriver. Si nous considérons bien ce Tableau, nous y découvrirons le secret le plus important dont nous ayons besoin pour commencer ce fameux voyage, & nous y apprendrons non seulement à tirer avantage de notre misère, mais aussi à remporter par des retraites magnanimes, & par des stratagèmes glorieux, une victoire que tout notre courage ne sauroit nous faire obtenir. Remarquez bien cette Troupe audacieuse, insolente & téméraire, qui en même temps nous cajolle, & nous menace. Elle se promet d'autant plus aisément de nous vaincre, qu'elle est bien assurée que les armes qu'elle porte, sont de ces armes enchantées qui ne sauroient si peu nous toucher, qu'elles ne nous mettent hors de défiance. Vous voyez aussi que cette prudente Conductrice que la nature nous a donnée, ne nous permet pas d'attendre de si dangereux ennemis. Elle commande à notre jeunesse & audacieuse inclination de se contenter d'avoir vu la contenance de ces cruels adversaires, & de peur qu'ils ne l'engagent au combat, elle la fait marcher à grands pas, & lui déclare que par une fuite judicieuse elle obtiendra des Couronnes, qu'elle ne doit pas espérer d'une longue & opiniâtre résistance. Cette douce & disciplinable Escolière se conforme d'abord aux sentimens de sa Maîtresse. Elle marche à son côté, de peur d'être surprise; & méprisant également les reproches artificieuses, & les frauduleuses sollicitations, dont ses ennemis essayent d'empêcher la retraite, elle détruit par un regard dédaigneux, tous leurs charmes & toute leur puissance, & leur retranche pour jamais l'espoir de la mettre au nombre de leurs Esclaves.

VITIUM FUGERE VIRTUS EST.

Hor. lib. 1.
Epist. 1.

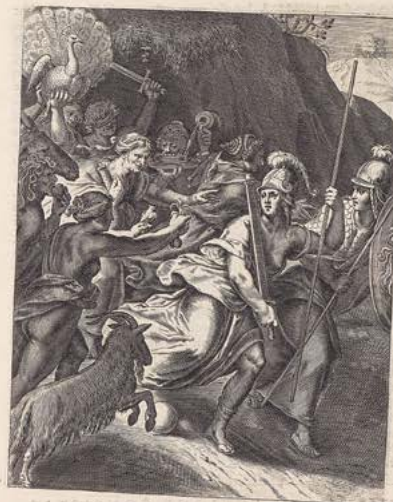
Virtus est, Vitiis fugere: & Sapientia prima,
Stultitia curare.

Cicero.

Si summo perit Sapientia petenda est, summo perit Stultitia fugienda
& vitanda est.

FUIR

FUIR LE VICE CEST SUIVRE LA VERTU.



Si tu veux triompher du Vice
Qui combat jour & nuit pour te vaincre le cœur,
Fuy, mais comme le Parthe; & pour être vainqueur,
Use tantost de force, & tantost d'artifice.

A. I.

B. 2.

EXPLI.

hält er eine Waage. Ausgeglichen und gleichgültig gegenüber dem, was um ihn geschieht ist er, wie es auf dem verso über den Zitaten von Horaz und Vergil steht, ruhig inmitten der Wogen.¹⁰ Er ist taub gegenüber den drei Figuren, die versuchen ihn zu erschrecken und auf ihn einzureden.¹¹ Weder der wütende König im Vordergrund, noch die einbrechenden Häuser über ihm oder das kriegerische Chaos vor einer brennenden Stadt und der Sturm im Hintergrund können ihm etwas anhaben. Die Figur des Philosophen, des weisen Mannes im *Théâtre moral de la vie humaine* wird hier auf eine ähnliche Weise charakterisiert wie im Kebes-Text derjenige, der die Glückseligkeit erlangt hat. Auch die Erklärung Gombervilles ist dem antiken Text sehr nahe. Beschrieben

wird, wie der Philosoph aus seinen Tyrannen, den Übeln des Lebens, Sklaven gemacht hat und sich völlig der Betrachtung seiner selbst widmet. In ähnlichem Sinne erklärt der Exeget des antiken Textes, dass derjenige, der die Glückseligkeit erlangt hat, «sein eigener Herr geworden» ist. Dies hat er erreicht, indem er die «Bestien», die ihn zuvor belästigt haben, von sich gestossen hat und «nun diese ihm dienen, wie zuvor er ihnen».¹² Obwohl die Kebes-Tafel ursprünglich nicht Teil der *Emblemata Horatiana* war, stellt sie durch ihre ähnliche, Rat gebenden Funktion und die rhetorische Form eine durchaus passende Abrundung zum *Théâtre moral de la vie humaine* dar.

Tamara Kobel

- 1 Zu den bildlichen Darstellungen und Überlieferungen der Kebes-Tafel siehe Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalet ist»*, Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973, 32–54; Als EmblemBuch wird im engeren Sinne die Sammlung von Emblemen in Form eines Buches bezeichnet. Ein Emblem ist eine Kunstform, die aus einem bildlichen und textlichem Element besteht und zusammen eine sinnbildliche Einheit bilden. Siehe dazu William S. Wirth, Karl-August Heckscher, Art. «Emblem, EmblemBuch» in Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V (1959), 85–228, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191> (Zugriff am 30.04.2021).
- 2 vgl. Schleier, *Tabula Cebetis*, 52 u. Abb. 60 u. 61.
- 3 Zu den verschiedenen Editionen siehe Maurits Sabbe, «Les «Emblemata Horatiana» d’Otto Venius» in *De gulden Passer/Le compas d’or* 13 (1935), 1–14; zu den verschiedenen Formen von Otto van Venius’s Name siehe Simon McKeown, *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow 2012, VII.
- 4 Vgl. Inemie Garards-Nelissen, «Otto van Veen’s Emblemata Horatiana» in *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 5, Nr. 1/2 (1971), 20–63, 21.
- 5 Vgl. ebd., insb. 37–39.
- 6 «Si tu veux triompher du Vice/Qui combat jour & nuit pour te vaincre le coeur,/Fuy, mais comme le Parthe; & pour estre vainqueur,/Use tantost de force, & tantost d’artifice.»
- 7 Tugend ist, das Laster zu fliehen: und Weisheit ist, als erstes die Dummheit zu meiden.
- 8 Van Venius selbst sah die Funktion der Bilder nicht als eine blosser Ergänzung zum Text. Vielmehr war er der Meinung, dass der Geist durch Bilder mehr angeregt werde. Siehe dazu Garards-Nelissen, «Emblemata Horatiana», 24.
- 9 Garards-Nelissen vermutet, dass die EmblemBücher von Otto van Venius primär für ein Publikum der höheren Gesellschaftsklassen intendiert waren. In der 1646 erschienenen Edition mit dem Titel *La Doctrine des Moeurs* findet sich eine Widmung an die Königinmutter Frankreichs, Anna von Österreich und es wird vermutet, dass das Werk als Prinzenspiegel für den damals erst sechs Jahre alten Ludwig XIV. gedacht war. Vgl. ebd., 20–23, 26–31.
- 10 «Mediis tranquillis in undis».
- 11 «Ses parens & ses amis l’affigent, & par la stupidité qui est si commune aux hommes, luy crient aux oreilles, [...]»
- 12 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch u. Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, 91.



Unser leben ist ein kranz nur von kinder- spiel gewunden ;
 Dan darinnen um und um lauter kindheit wirdt gefunden :
 Was wir in der jugend treiben, hangt uns nach im alter an,
 Ausgenommen das im alter mehr der jaaren jalen kan .

29/5

9 | Conrad Meyer
Zürich 1618–1689 Zürich

26 Kinderspiele, 1657

Titelblatt

Radierung, 15,8×12,0 cm

Mummerei und Luftblasen

Radierung, 14,4×8,2 cm

Conrad Meyers *Sechs und Zwanzig nichtige Kinderspiel* von 1657 ist eine Serie von Radierungen, die, ähnlich einem Emblembuch, moralische Lehren durch das Zusammenwirken von Bildern und Texten verbreitete.¹ Die Grafiken basieren auf Versen des niederländischen Dichters Jacob Cats und dienten «zur moralischen und christlichen Besserung des Lesers und Betrachters».² Sie zeigen Kinder und Putti, die mit Spielen und Spielzeugen beschäftigt sind. Auf dem Titelblatt fliegen zwei Putti über einem Schild, das an einen Gedenkstein erinnert und den vollständigen Titel des Werkes verrät.³ Das Schild ist von typisch frühneuzeitlichen Spielzeugen wie Steckenpferden, Windrad, Stelzen, Puppenwiege, Kreisel, Trommel, Pfeil und Bogen sowie Schweinsblasen⁴ flankiert,⁵ die in den einzelnen Emblemen der Serie wieder auftauchen und Bedeutung als Symbole tragen (z. B. Abb. 13b). Bekrönt ist es von einer lächelnden Maske mit Spitzohren, Spitznase und zwei Hörnern. Die Putti halten Speere und Hellebarden sowie weitere Spielzeuge über dem Schild, so eine Puppe, eine Flöte und einen Vogel am Band. Interessierte Erwachsene rechts im Bild, die zeittypische Kleidung tragen, betrachten das Schild und scheinen sich darüber zu unterhalten. Der Text unter dem Titelbild lautet «Unser leben ist äin kranz

nur von kinder-spil gewunden; Dan darinen um und um lauter kindhät wirdt gefunden: Was wir in der jugend treiben, hangt uns nach im alter an, Ausgenomen daß äin alter mehr der jaaren zählen kan.» Dies weist darauf hin, dass die Kinderspiele in dieser Grafikserie als Spiegel des ganzen menschlichen Lebens betrachtet werden können. Die Bilder haben somit einen didaktischen Unterton. Kinder – vor Allem aber auch Erwachsene – sollen hier über das Leben lernen können.

Die Wichtigkeit des Lernens während der Entwicklungsjahre eines Kindes wurde schon im 16. Jahrhundert diskutiert. In dieser Zeit entstand Pieter Brueghels d. Ä. Gemälde *Die Kinderspiele* (Abb. 9a), das mehr als zweihundert spielende Kinder darstellt. Das Motiv des Spielens und der Spiele war ein häufiges Thema in den pädagogischen Texten der Humanisten wie beispielsweise bei Erasmus, der das Spielen als erholende Pause vom Studieren, aber ebenso als zentralen Bestandteil des Lernens begriff.⁶ In diesem Zusammenhang wurde diskutiert, dass Spielen nicht nur eine unterhaltende, sondern auch eine didaktische Funktion habe. Beispielsweise könnten Kinder lernen, mit anderen friedlich zusammenzuspielen, Kompromisse einzugehen, sich zu mässigen und die Wechselhaftigkeit des Glückes zu akzeptieren –

wichtige Themen auch des erwachsenen Lebens. Meyers *Kinderspiele* zeigen hauptsächlich spielende Kinder, und wie in Breugels Gemälde *Die Kinderspiele* sind sie auch hier sauber und passend gekleidet. Sie spielen tagsüber im Freien, teils unter der Aufsicht von Erwachsenen. Die Art wie Bruegel die Kinder 1560 in seinem Gemälde darstellte, zeigt die erasmischen Kinderideale und eine positive Deutungsmöglichkeit dieser Thematik.⁷ Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Emblematisierung und dies führte zu anderen theologisch-didaktischen Deutungsmöglichkeiten des Themas der Kinderspiele.⁸ Kinderspiele wurde als Symbol der Schwächen der Menschheit und der Scheinhaftigkeit gesehen, besonders weil Kinder «die besondere Fähigkeit [haben], den ›Schein‹ für die ›Wirklichkeit‹ zu nehmen».⁹ Beispielsweise stellt Meyers *Mummerei* den falschen Glauben dar. Ein verkleidetes Wesen, wahrscheinlich ein Kind, verfolgt zwei andere nackte Kinder. Die Maske, die derjenigen auf dem Titelblatt ähnlich ist, und die Verkleidung stellen eine Illusion vor Augen. Im Mittelgrund sind drei kniende Erwachsene zu sehen, ihre Hände zum Gebet gefaltet. Der vorderste trägt einen Turban und stellt vermutlich einen osmanischen Herrscher dar, die beiden weiteren Figuren sind durch ihre Kopfbedeckungen als weitere

Herrscherpersönlichkeiten ausgezeichnet. Sie alle huldigen dem falschen Glauben, sind sie doch einer Gruppe von Figuren zugewandt, die aus einem über einem Buch betenden Mann, begleitet von einem Engel, einem Mönch und einem Bischof, besteht. Anders als die Gruppe um den Osmanen erkennen die Betrachter:innen des Bildes das Bocksbein und den Schwanz des betenden (katholischen) Mannes, der sich als Teufel im Gewand des rechten Christen entpuppt. Der tempelartige Rundbau im Hintergrund deutet ebenfalls an, dass es hier um Fragen des rechten Glaubens geht. Der Text zu diesem Emblem weist auf die Gefahr der Scheinhaftigkeit hin.¹⁰

Ein weiteres häufiges Thema in der Emblematisierung des 17. Jahrhunderts, die Vergänglichkeit, wurde meist durch Vanitassymbole dargestellt und wir finden sie auch in Meyers *Kinderspielen*.¹¹ Das untere Bild, *Luftblasen*, zeigt im Vordergrund zwei nackte Kinder mit luftgefüllten Schweineblasen am Rand eines Ufers. Eines von ihnen deutet auf ein drittes Kind im Wasser. Kopfüber scheint es zu ertrinken – nur seine Füße sind noch über der Wasseroberfläche, da es dummerweise die Luftblasen an seine Knie gebunden hat. Im Hintergrund befinden sich noch weitere Kinder in einer ähnlich gefährlichen Situation. Eines der Kinder hat sich trotz schlaf-



Ob in der Welt ein Spiel dinstabl gemeiner sey,
als falsches Kartenwerk und schnode Muthen?



Du Blasen sind wahr fest, weil sie gefüllt vom Wind:
Wan aber die gelehrt; wie schwimmt das fräcke Kind?

29/5



Abb. 9a
 Pieter Brueghel d. Ä., **Die Kinderspiele**, 1560,
 Öl auf Holz, 118×161 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

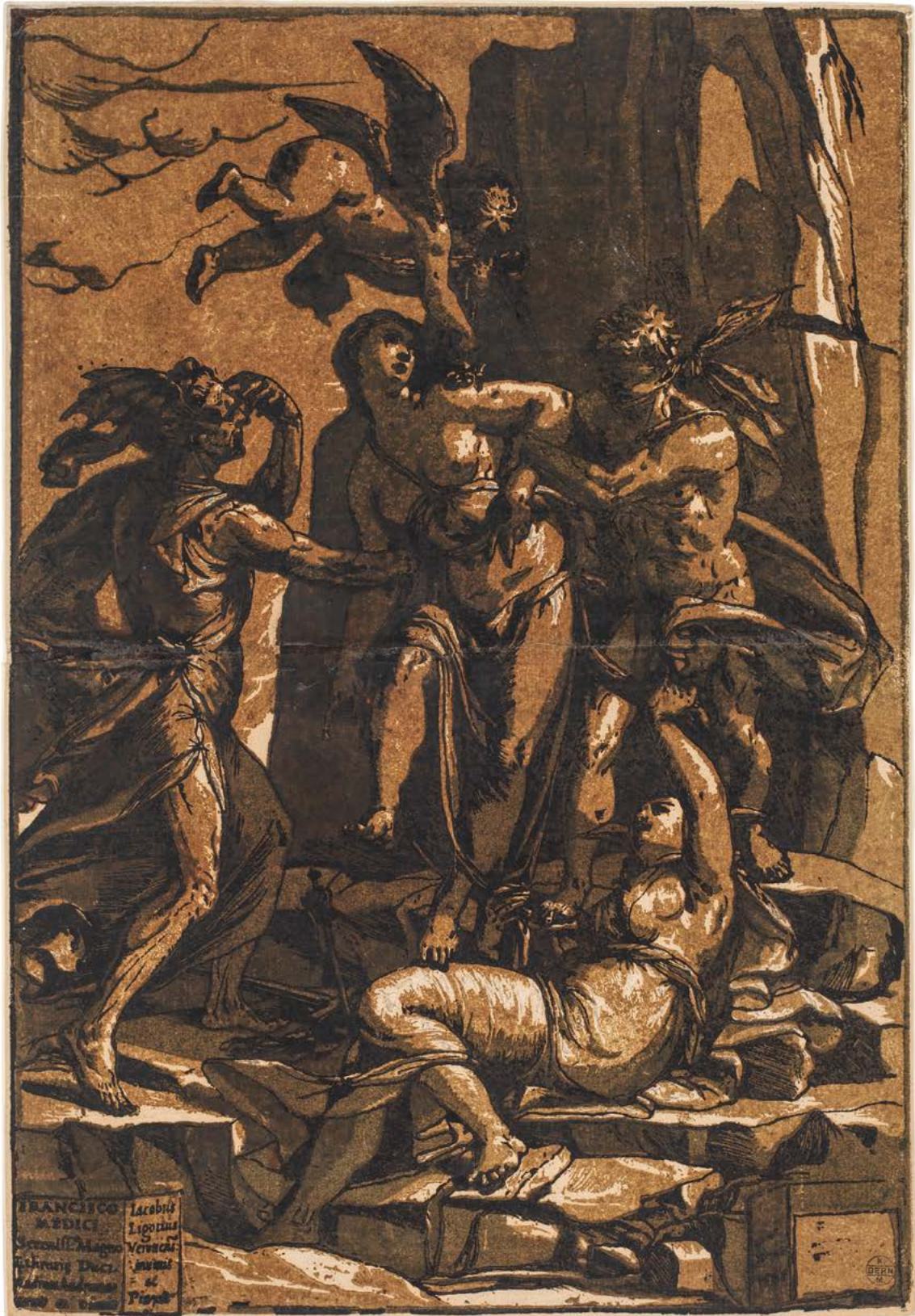
fer Luftblasen an Land gerettet. Ironischerweise könnten die Luftblasen die Kinder über Wasser halten, aber das Unwissen führt zur falschen Benutzung und so wird das Spiel zur Gefahr. Im Text zu diesem Bild heisst es, dass die mit Luft gefüllten Blasen nur so lange fest seien, bis sie «gelezt» (beschädigt) würden und das «fräche» Kind nicht mehr schwimmen könne. Gewarnt wird vor zu viel Vertrauen in unzureichende Hilfsmittel und vielleicht auch vor blindem Selbstvertrauen und Aufgeblasenheit.

Die Kebes-Tafel vermittelt uns, dass der Weg zur Glückseligkeit nur durch die wahre Bildung zu vollziehen ist. Dies bedeutet, dass wir Versuchungen der Scheinbildung vermeiden sollen und dies von Kindheit an lernen müssen. Die Scheinhafteigkeit und die Illusionen des Kinderspiels, so die Aussage von Meyers Serie, sind zentral auch im Leben der Erwachsenen.

Melissa Muyot

- 1 Matthias Vogel, Art. «Meyer Conrad (Konrad)» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998; aktualisiert 2015), URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023147> (Zugriff am 23.03.2021).
- 2 Ingeborg Ströle, *Totentanz und Obrigkeit. Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1999, 273.
- 3 Der vollständige Titel der Serie lautet «Sechs und Zwanzig nichtige Kinderspiel; zu Wichtiger Erinnerung erhebt: und in Kupfer gebracht durch Conrad Meyer Maalern in Zürich».
- 4 Zu frühneuzeitlichen Spielzeugen siehe Rolf Wilhelm Brednich, *Überlieferungsgeschichten. Paradigmata volkscundlicher Kulturforschung*, Berlin u. a. 2015, 130; Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 272.
- 5 Beim Spiel «Vogel im Faden» ist der Vogel zwar scheinbar frei, aber sein Bein ist gebunden. Vgl. Brednich, *Überlieferungsgeschichten*, 130; Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 272.

- 6 Erasmus Auffassungen hierzu werden etwa in seinen Schriften *De rationii studii* (1511), *De utilitate Colloquiorum* (1526) und *De civilitate morum puerilium* (1530) deutlich, wie Amy Orrock betont. Amy Orrock, «Homo ludens. Pieter Bruegel's Children's Games and the Humanist Educators» in *Journal of Historians of Netherlandish Art* 4/2 (2012), 1–21, 5, 6.
- 7 Vgl. ebd. 4–21.
- 8 Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 248.
- 9 Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 42. Vgl. auch Michael Schilling, *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt a. M. u. a. 1979, 129.
- 10 Der Text zum Emblem *Mummerei* lautet «Ob in der Welt ein Spiel dißmahl gemeiner sey als falsches Larfenwerk und schnöde Mumerey?».
- 11 Vgl. Müller, *Das Paradox als Bildform*, 45.



10 | Andrea Andreani

zwischen 1541 und 1559 Mantua–um 1623 Mantua

nach Jacopo Ligozzi

1547 Verona–1626 Florenz

Die Tugend, bedrängt von Liebe, Irrtum, Unwissenheit und Wahn, 1585

Chiaroscuro Holzschnitt von vier Platten, 47,9×33,3 cm

Der Chiaroscuro Holzschnitt von Andrea Andreani stellt fünf Figuren in einer trostlosen Felslandschaft dar. Die Körper sind kämpfend miteinander umschlungen. In der Mitte des Bildes vor einer spitzigen Felswand steht eine junge Frau. Sie trägt ein leichtes Gewand und ihre Brüste sind unbedeckt als Zeichen ihrer Unschuld.¹ Mit der rechten Hand weist sie auf ihre am Boden liegenden Attribute hin: eine Waage, ein Zepter und ein Schwert. Sie wendet ihren Blick nach oben, als würde sie um Erlösung flehen. Über ihr schwebt ein geflügelter Putto mit verbundenen Augen. Dieser streckt seine rechte Hand in ihre Richtung, ohne dass erkennbar würde, was diese Geste zu bedeuten hat. Links von der weiblichen Figur versucht eine alte abgezehrte Gestalt sie an ihrem Arm ziehend anzulocken. Ihre Täuschungsabsichten sind durch Dämonenflügel an der Schläfe angedeutet. Auf der anderen Seite wird die Tugend von einem jungen Mann mit geknebeltem Mund bedrängt. Eine Frau mit Esels-ohren liegt zu ihren Füßen und zieht an ihrem Gewand.

Das Bild liefert nur wenige Anhaltspunkte zur Deutung der Szene. Ein Blick auf eine frühere Version der Druckgrafik hilft dabei, die Gestalten zu identifizieren. Das frühere Exemplar erklärt mit einer lateinischen Inschrift auf einer

Tafel unten rechts, die im vorliegenden Blatt leer ist, das Kunstwerk als eine Allegorie der fünf Vokale: *Amore* (Liebe), *Errore* (Irrtum), *Ignoranza* (Unwissenheit), *Opinio* (Wahn) und *Virtù* (Tugend). Weshalb die Inschrift entfernt wurde, bleibt ungeklärt.² Die erhaltene Inschrift unten links widmet das Bild Francesco I de' Medici und weist auf Jacopo Ligozzi (1547–1627), Hofmaler von ebendiesem, als Erfinder und Maler der ursprünglichen Vorlage hin.³

Das Erscheinungsbild des Druckes wandelte sich auch mit der Zeit. Während frühere Auflagen mit einer reduzierten ockerfarbenen und braunen Palette hergestellt wurden, enthielten spätere Exemplare andere Farbtöne, nachdem der Schweizer Drucker Heinrich Stacker den Druckstock erwarb.⁴ Wie in diesem Exemplar in Bern zu sehen, verwendete Stacker eine gesättigte orangefarbene Palette und erzeugte mit schwarzen Schatten einen starken Kontrast, der zu einem größeren Eindruck führt.

Die Darstellung personifizierter Tugenden diente im 16. Jahrhundert zur Vermittlung humanistischer Wertideale. Im Medium der Druckgrafik war einerseits die Reproduktion und Verbreitung der Bildfindung möglich, andererseits war der Chiaroscuro Holzschnitt als besondere Technik mit einer spezifischen

Ästhetik auch ein reizvolles Objekt für Kenner. Der Kampf zwischen den Tugenden und den Lastern fügt sich in eine alte christliche Tradition ein, die mit dieser Allegorie das nötige Streben nach einem tugendhaften Leben exemplifiziert. Die Allegorie verbildlicht für den Betrachter den menschlichen inneren Konflikt zwischen Gut und Böse, und vermittelt so eindrucksvoll religiöse, moralische und politische Lehren. Denn die Laster stellen die Versuchungen dar, die die Menschen ständig bedrohen. Der Kampf hingegen veranschaulicht die nötige Widerstandskraft gegen die schlechten menschlichen Neigungen, die für das Seelenheil entscheidend ist.⁵

Das epische Gedicht *Psychomachia* des christlich-spätantiken Dichters Prudentius (348 – ca. 410) gilt als eines der bedeutsamsten Werke, welches ausschlaggebend für die Verbreitung dieses Motivs ist.⁶ Es erzählt von Einzelkämpfen zwischen sieben verschiedenen Tugenden und Lastern, die im biblischen Kontext zu verstehen sind. Der Kampf gegen die Versuchungen, die den göttlichen Werten zuwiderlaufen, ist eine fortwährende Aufgabe für die Menschen, die ein frommes Leben führen wollen.⁷ Die *bedrängte Tugend* von Andreani wird von

Irrtum, Unwissenheit und Wahn überfallen. Ihre Urteilsfähigkeit wird bedroht, kenntlich gemacht durch die am Boden liegende Waage, das Zepter und das Schwert. Diese verweisen auf die gestürzte Gerechtigkeit sowie auf den Verlust von Macht. Während die personifizierte Liebe in dem geflügelten Putto zu erkennen ist, existiert keine definitive Deutung hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen dargestellten Laster, da deren Ikonografien im 16. Jahrhundert einander stark ähnelten.⁸ In der Kebes-Tafel wird der Mensch von Unwissenheit und Irrtum hinters Licht geführt. Weil er den Trank der Täuschung getrunken hat, wird er von Meinungen (*Opiniones*) geleitet, und es ist seine Aufgabe, Vernunft zu bewahren auf dem Weg zum wahren Wissen.

Die Rolle der Liebe im Konflikt bleibt enigmatisch: Sie könnte ebenso gut eine trügerische Bedrohung für die Tugend wie eine erlösende Hoffnung verkörpern. Über einen moralischen Hinweis hinaus lädt uns das Bild dazu ein, die Vieldeutigkeit der Spannungen zwischen den Werten der Tugend und der Liebe zu hinterfragen.⁹

Jeanne Verdon

- 1 Martin Hirschboeck, *Jacopo Ligozzi: An Allegory of Virtue. Love defending Virtue against Prejudice and Ignorance*, London 2014, 18.
- 2 Bernard Barryte, «Andrea Andreani, Allegory of Virtue or Virtue Chained by Love, Error, Ignorance, and Opinion» in *Myth, Allegory, and Faith: The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints* (Ausstellungskatalog, Stanford), hg. v. Bernard Barryte, Mailand u. a. 2015, 342.
- 3 Jamie Gabbarelli, «Andrea Andreani after Jacopo Ligozzi. Allegory of Virtue» in *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy* (Ausstellungskatalog, Los Angeles), hg. v. Naoko Takahatake, München u. a. 2018, 229.
- 4 Ebd., 231.
- 5 Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonografie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1999, 35, 91, 119, 126, 161.
- 6 Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York u. a. 1988, 1.
- 7 Bautz, *Virtutes*, 177.
- 8 Hirschboeck, *An Allegory of Virtue*, 18, 19.
- 9 Ebd., 21.



11 | Rudolf Meyer

Regensdorf 1605–1638 Zürich

Tugendzyklus, sechsteilig, 1676

Radierungen, jeweils ca. 8×11 cm

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erreichte die allegorische Bildsprache ihre Hochphase.¹ Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte sie sich in Europa zu etablieren begonnen. Anders als heute war sie im damaligen kulturellen Kontext allgemein verständlich.² Mittels Personifikationen wurden beispielsweise Tugenden dargestellt und Konzepte kommuniziert, was gerade im Zeitalter der Konfessionalisierung massgeblich zur Vermittlung von Glaubensinhalten und Werten beitrug. Das repräsentative Potenzial der Personifikationen wurde für die Selbstdarstellung einer Gemeinschaft nach aussen oder zur Vergegenwärtigung von Idealen nach innen genutzt.³ Im Kontext der Ausstellung wird sichtbar, dass allegorische Bildinhalte im Berner Barock auf grosse Beliebtheit stiessen und zur Vermittlung von Werten oder Verhaltensregeln im privaten oder öffentlichen Bereich dienten. In diesen Zusammenhang lässt sich der Tugendzyklus von Rudolf Meyer einordnen.

In den Blättern der sechsteiligen Grafikfolge stehen sich jeweils zwei weibliche Personifikationen vor einem leeren Hintergrund gegenüber. Die aufgeführten Tugenden brechen den Kanon der Kardinaltugenden auf. Sie wurden von Rudolf Meyer neu zu Paaren zusammen-

gestellt und die Serie durch Nummern in eine Ordnung gebracht.

Das erste Personifikationspaar wird aus den theologischen Tugenden *Fides* (Glaube) und *Spes* (Hoffnung) gebildet. Während *Fides* einen Kelch in der Hand und ein Buch unter dem Arm trägt, liegt zu Füßen der zum Himmel empor blickenden *Spes* ein Anker. Dieser erste Stich kommt wie der fünfte Stich mit *Timor Dei* (Gottesfurcht) und *Constantia* (Standfestigkeit) und auch das Blatt, das *Fortitudo* (Stärke) und *Justitia* (Gerechtigkeit) zeigt, ohne weiteren erklärenden Text aus, anders als die restlichen drei Tugendenpaare. Zu ihnen gehören noch die theologische Tugend *Charitas* (Liebe) und die Kardinaltugend *Prudentia* (Klugheit). *Charitas* trägt auf ihrem Arm ein nacktes Kind und zu ihrer Linken steht ein Junge mit einem Windrad. *Prudentia* hält eine Schlange und einen Spiegel in der Hand. Der Stich wird von einer Inschrift begleitet, die auf die Wichtigkeit der Gottesliebe und des umsichtigen Handelns in der Gemeinschaft abhebt; auch erscheint hier die Signatur von Conrad Meyer. Die Kardinaltugenden *Fortitudo* (Stärke) und *Justitia* (Gerechtigkeit) werden mit ihren typischen Attributen dargestellt. *Justitia* blickt zu *Fortitudo* und stellt somit auch einen Bezug zu dieser her. Die Personifikationen der *Temperantia*

(Mässigung) und *Patientia* (Geduld) werden durch Bibelzitate begleitet, welche die Tugenden in Worten beschreiben. Im letzten Stich gleichen sich die Darstellungen der beiden Personifikationen. Die Frauen halten beide einen Palmzweig in der Hand. Während *Sapientia* (Weisheit) in einer Dreiviertelansicht dargestellt ist, dreht *Scientia* (Wissenschaft) den Betrachtenden als einzige den Rücken zu. Ihr Gesicht ist nicht erkennbar, weshalb sie sich von den restlichen Tugenden abhebt. Beide Tugenden gehören weder zu den theologischen noch zu den Kardinaltugenden, treten in diesem Zyklus also als Ergänzungen des Kanons auf. Inhaltlich findet sich in ihnen eine Parallele zur Kebes-Tafel, in der Wissenschaft und Weisheit ebenfalls eine wichtige Rolle spielen. So könnte in diesem Tugendenpaar *Sapientia* mit der wahren Bildung der Kebes-Tafel gleichgesetzt werden. *Scientia* ist ihr im Stich von Meyer als Tugend gleichgestellt, während die Wissenschaft in der Kebes-Tafel nur als eine unvollkommene und zu überwindende Vorstufe zur wahren Bildung verstanden wird. Es wäre zu überlegen, ob es hier um das Interesse an der wissenschaftlichen Erschliessung der Welt geht und ob die Künstler durch die abgewandte Haltung von

Scientia auf die Problematik der Vereinbarkeit mit der christlichen Weltanschauung anspielen wollten. Dies legt jedenfalls die Inschrift nahe, die die Personifikation begleitet: «Iesum Christum Liebhaben ist viel besser dann alles wüssen.»

Die Signatur von Conrad Meyer, Lehrling und Bruder von Rudolf Meyer, verweist darauf, dass der Tugendzyklus in zwei Auflagen gedruckt wurde.⁴ Die erste Auflage zeichnete und stach Rudolf Meyer selbst. Die zweite Auflage, um welche es sich hier handelt, wurde von Conrad im Jahr 1676 neu gestochen und ediert. Die Datierung der ersten Auflage ist nicht eindeutig zu bestimmen. Conrad Meyer datierte sie in das Jahr 1636. Vermutlich tat er dies willkürlich, denn kompositorisch und inhaltlich ordnet sich das Werk in Rudolfs frühes Schaffen um 1627 ein.⁵ Zu dieser Zeit befand er sich noch in der Ausbildung bei seinem Vater, und die Bildinhalte der frühen Werke waren inspiriert von dessen Schaffen. Nach der Ausbildung begann Rudolf Meyer seine eigene Bildsprache zu entwickeln und wendete sich vom spätmanieristischen Stil, welcher von allegorischen Bildinhalten geprägt war, ab.⁶

Lina Schweizer

- 1 Cornelia Logemann, «Die Allegorie» in *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. v. Wolfgang Brassat, Berlin u. a. 2017, 555–575.
- 2 Ebd., 565.
- 3 Ebd., 557.
- 4 Hansjakob von Matt, *Der Radierer Rudolf Meyer von Zürich 1605–1638. Mit einem kritischen Katalog seines druckgraphischen Werkes*, Immensee 1956, 93.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., 30.



12 | Joseph Werner d. J.

Bern 1637–1710 Bern

Der Triumph der Tugend über den Neid, 1668

Öl auf Leinwand, 51,5×45,5 cm

Im Zentrum dieses Gemäldes von Joseph Werner steht eine junge Frau, die mit ihrem Blick Kontakt mit uns Betrachtenden aufnimmt. Sie verkörpert die im Titel des Werks erwähnte Tugend, die sich eine alte Frau (?) vom Leibe hält.¹ Das Gesicht der Alten mit seiner rötlichen, furchigen und behaarten Haut erinnert an die Fratze des Teufels oder eines Ungeheuers. Die Haare gehen in Schlangen über. Mit den Händen hält die Figur zwei dieser Schlangen fest, eine dritte beisst ihr in die Stirn. Der Blick der Betrachtenden wird zurück auf die Hände der Tugend gelenkt, welche die monströse Gestalt im Griff hält. Die beiden Hauptfiguren könnten nicht gegensätzlicher sein.

Die alte Gestalt im Vordergrund verkörpert den Neid (*Invidia*). Der Neid ist neben dem Hochmut, dem Zorn, der Habgier, der Völlerei, der Wollust und der Trägheit eine der sieben Todsünden.² Auf der Kebes-Tafel, die den Weg zu einem glücklichen Leben darstellt, werden diese sieben Laster, die der Ursprung aller Sünden sein sollen, mit «Bestien» verglichen, welche den Menschen vom richtigen Weg abkommen lassen wollen. Um sich vor ihnen zu schützen, muss man mit Vernunft und Beharrlichkeit nach der wahren Erkenntnis streben, die zur Glückseligkeit führt.³

Die verderbende Wirkung der Laster wird häufig mit dem Gift einer Schlange gleichgesetzt. Das Attribut der Schlange ist in der Ikonografie des Neides fest verankert. Schon drei Jahrhunderte vor Joseph Werner hat sich der Maler Giotto di Bondone dieses Motivs bedient (Abb. 12a). Aus dem Mund seiner *Invidia* in der Arena-Kapelle in Padua kommt eine Schlange hervor, die der Personifikation in die Stirne beisst, ganz dem Sprichwort entsprechend «der Neid frisst seinen eigenen Herren.» Die Schlange, die aus dem Innern der *Invidia* hervorgeht und sich gegen sie richtet, symbolisiert in diesem Zusammenhang ihre «selbstzerfleischende Natur.»⁴ Auch Schlangenhaare werden zur Darstellung des Neides gerne gebraucht. Ein noch offensichtlicherer Gebrauch von Schlangenhaaren bei *Invidia* ist im *Vingt-neufième Tableau* des ausgestellten Emblem-buchs *Le théâtre moral de la vie humaine* von Otto van Venius zu sehen (Abb. 12b, Kat. 8). Die Körperhaltung der Tugend in Werners Gemälde vermittelt eine Unangestrengtheit, ganz im Gegensatz zu *Invidia*, welche Ärger und Anspannung ausstrahlt. Dieser Kontrast der beiden Figuren ist auch in der Wechselbeziehung der Hände zu sehen. *Invidia* verkrampft ihre Hände, während die Tugend nur eine Hand benutzt, um den Neid unter Kontrolle zu halten,

ohne dabei angespannt auszusehen oder viel Kraft aufwenden zu müssen. Ihre zweite Hand benötigt sie nicht, um sich zu wehren. Stattdessen bewegt sie sie in einer eleganten Geste, mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Dies und der beinahe fröhlich lächelnde Blick, den sie uns Betrachtenden zuwirft, verleiht ihrem Auftreten eine Leichtigkeit. Die Tugend lässt sich im Gemälde nicht vom Neid täuschen und kann sich ohne Mühe gegen ihn durchsetzen. Hinter den beiden Hauptfiguren ragt rechts eine Pyramide oder ein Obelisk in den blauen,

mit Wolken bedeckten Himmel empor. Dieses Monument dient als Sockel für die Skulpturen zweier weiterer, kaum erkennbarer, sich rauender Figuren. So wird im Hintergrund das Verhältnis der beiden Hauptfiguren wieder aufgenommen. Die Pyramide unterstreicht durch ihren stabilen Bau den Triumph über das Laster und symbolisiert die Standhaftigkeit der personifizierten Tugend, die sich nicht vom Neid anstiften lässt.⁵

Michelle Siegenthaler

1 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 182.

2 Helga Fabritius, «Die sieben Todsünden – Alltagsleben ins Bild gesetzt» in *Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kunstgeschichte zwischen Tugend und Laster* (Ausstellungskatalog, Dalheim), hg. v. Alexandra Buterus u. Maria Tillmann, Münster 2015, 20–31.

3 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch u. Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, 91, 95, 139.

4 *Schlangen und Drachen. Kunst und Natur* (Ausstellungskatalog Braunschweig), hg. v. Ulrich Joger und Jochen Luckhardt, Darmstadt 2007, 148.

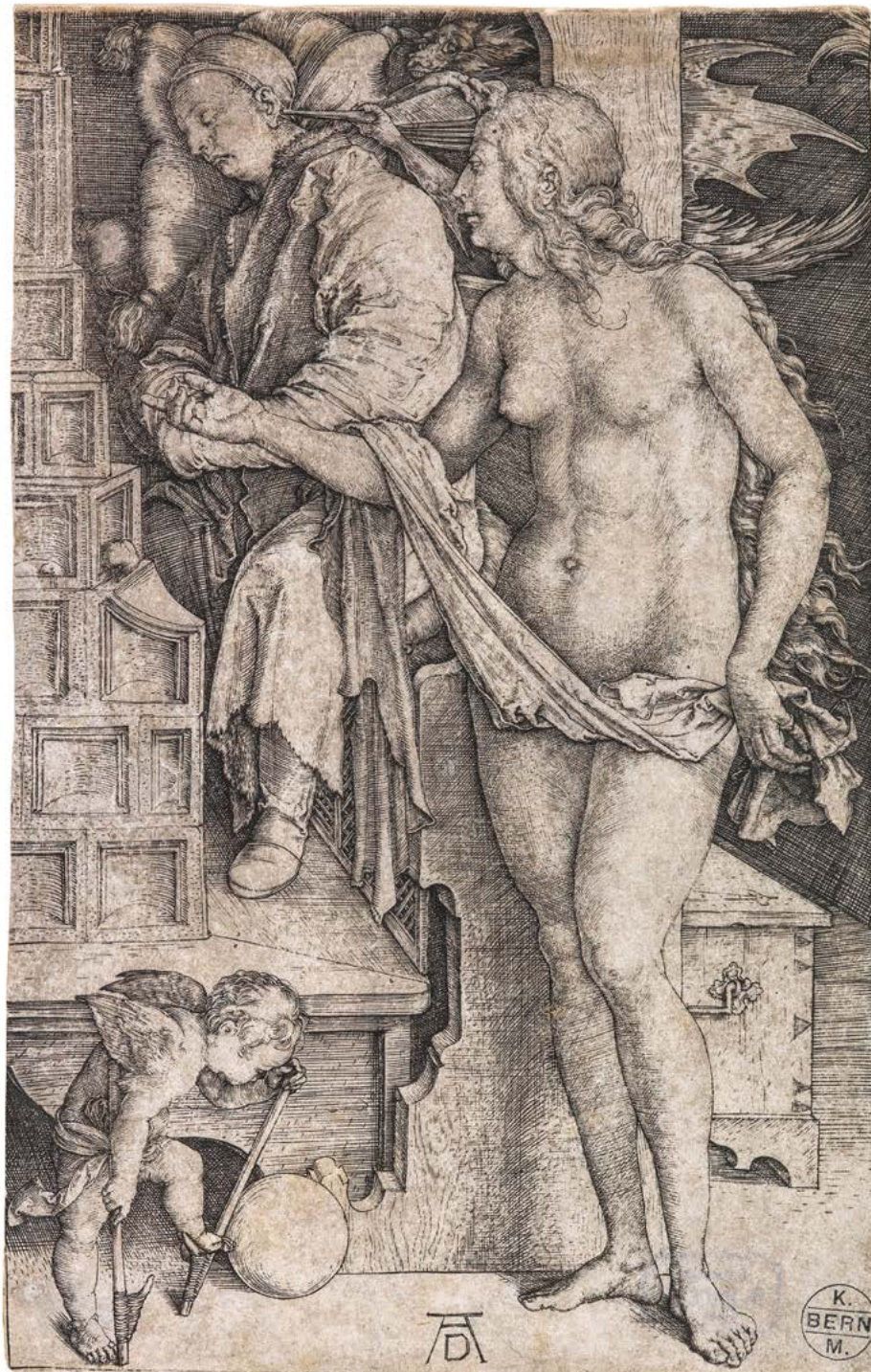
5 Glaesemer, *Joseph Werner*, 182.



Abb. 12a
Giotto di Bondone, **Invidia**, um 1305,
Fresko, Padua, Arenakapelle



Abb. 12b
L'envie est la mort de l'amour, in Otto van Venius,
Le théâtre moral de la vie humaine [...],
Brüssel: François Foppens, 1678,
Tafel 29, Radierung



13 | Albrecht Dürer

Nürnberg 1471–Nürnberg 1528

Der Traum des Doktors (Die Versuchung des Müssiggängers), um 1497

Kupferstich, 18,9×12,0 cm (Plattenmasse)

Ein wohlgenährter Mann mit einer Haube auf dem Kopf und einem langen Mantel bekleidet sitzt auf einer Bank hinter dem Ofen. Mit einem Kissen an die Wand gelehnt, döst er scheinbar friedlich. Im Vordergrund steht eine nackte Frau, die ihre Scham mit einem Tuch verdeckt. Sie steht fast frontal zu uns, aber blickt und weist mit ihrer rechten ausgestreckten Hand in Richtung Ofen. In der linken unteren Ecke blickt ein Putto, auf zwei Stelzen gestützt, auf eine Kugel, welche vor ihm am Boden liegt. Den linken Fuss auf der Stelze, streift er die Kugel mit den Zehenspitzen. Hinter dem Mann am Ofen ist ein geflügelter Dämon zu sehen, der einen Blasebalg beim Ohr des Schlafenden in Stellung gebracht hat. Das fledermausartige Gesicht blickt uns direkt an.

Es wurden bereits verschiedene Anläufe unternommen diesen frühen Kupferstich von Albrecht Dürer zu deuten.¹ Die wohl gängigste Interpretation geht davon aus, dass wir es hier mit der Darstellung zweier Todsünden zu tun haben: der Trägheit (*Acedia*) und der Wollust (*Luxuria*).² Die im Frühmittelalter definierten sieben Todsünden benennen diejenigen Verhaltensweisen, welche ein gottgefälliges Leben des Menschen verhindern und ihn dadurch um sein Seelenheil bringen.³

Die schädlichste aller Sünden ist die Trägheit, da sie den Menschen in seiner Ganzheit zu erfassen vermag und so den besten Boden für weitere Sünden bietet.⁴ Im Gemälde *Die sieben Todsünden* (Abb. 13a), das Hieronymus Bosch, einem Zeitgenossen von Albrecht Dürer, zugeschrieben wird, können wir über der Inschrift *Acedia* eine Szene erkennen, welche der von Dürer ähnelt. Ein Mann döst, den Kopf auf ein Kissen gebettet, hinter dem Ofen auf einem Stuhl. Es ist daher naheliegend, dass es sich auch bei Dürers Schlafendem um eine Verkörperung von *Acedia* handelt – zumal auch die Attribute des Ofens, des Kissens und der Wärme dem Laster der Trägheit zuträglich sind.⁵ Etwas umstrittener ist die Deutung der nackten Frau im Vordergrund, welche die sexuelle Versuchung (*Luxuria*) verkörpern soll. Erwin Panofsky deutete die Nackte aufgrund des Rings am linken kleinen Finger und der Kugel zu ihren Füßen als Venus. Panofsky bezieht sich in seiner Vermutung auf eine mittelalterliche Legende. Ihr zufolge waren einige römische Jünglinge ins Ballspiel vertieft, als einem von ihnen der Ball davonrollte. Er ging diesem nach und kam zu einer wunderschönen Venus-Statue in einem Tempel. Er war von der Statue so verzaubert, dass er ihr aus Verehrung seinen Ring an den Finger steckte. Allerdings



bemerkte er nicht, dass sich der Teufel hinter dem schönen Antlitz versteckte. Bald gequält durch sein Verlöbnis mit der Statue, suchte der Jüngling Hilfe bei einem christlichen Priester, welcher ihn taufte und so den Teufel zwang den Ring zurückzugeben und die Verbindung zu brechen.⁶ Weiter wird der auf Stelzen steigende Putto gemeinhin als Amor gedeutet, was die Identifizierung der Frau mit der Göttin Venus zusätzlich plausibel macht.

Allerdings lassen die Kugel am Boden und der Putto mit Stelzen auch andere Deutungsmöglichkeiten zu. Sowohl die Stelzen als auch die Kugel könnten einfach als Kinderspielzeuge verstanden werden. Allerdings ist die Kugel ebenso ein Attribut des Schicksals (*Fortuna*) und kann demnach auch als Symbol von Unbeständigkeit interpretiert werden.⁷ Die Kugel

begegnet uns ebenfalls in Dürers Kupferstich *Nemesis*, was diese Deutung bestärken könnte. Auch die Stelzen des Putto führen weiter in diese Richtung. In einem Blatt der *Kinderspiele* von Conrad Meyer (Abb.13b, Kat.9) findet sich ein Knabe auf Stelzen. Dort lautet die Botschaft, man solle dem Glück nicht zu sehr trauen, sonst könne man nur allzu tief fallen.

Welche unheilvollen Attribute und Warnungen sich auch im Geschehen um den Schlafenden versammelt haben mögen: Der Dämon mit dem Blasebalg im Hintergrund braucht nur anzufachen, was bereits vorhanden ist – der Schlafende hat sich wohl durch seine Trägheit selbst für weitere Laster empfänglich gemacht.

Franziska Winkler

Abb. 13a

Hieronymus Bosch,
Die sieben Todsünden (Detail), 1505–1510,
Öl auf Holz, 119,5 × 139,5 cm,
Madrid, Prado



Frau nicht zuvil dem glük; Er laßt nicht seine tük:
 Ein hoch gefasster wort Bekömt den fall zu lon:



Wer hoch in ehren schwebt, Und fremder gnaden lebt,
 Desß wolstand hafftet nür An äiner schwachen schnür.

29/5

- 1 Aus einer dieser Deutungen stammt der irreführende, jedoch sich durchgesetzt habende Titel *Der Traum des Doktors*. Moriz Thausing, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1876, 214. Es wurde jedoch wiederholt festgestellt, dass der Schlafende keinen Dokortut, sondern eine Schlafhaube trägt und auch weiter nichts ausgemacht werden kann, was den Herren als Doktor kenntlich machen würde. *Die sieben Todsünden* (Ausstellungskatalog, Augsburg), hg. v. Melanie Thierbach, Petersberg 2016, 122.
- 2 Die sieben Todsünden: Hochmut (*Superbia*), Habgier (*Avaritia*), Neid (*Invidia*), Wollust (*Luxuria*), Völlerei (*Gula*), Jähzorn (*Ira*), Trägheit (*Acedia*). Christoph Becker, «Todsünden und Recht» in *Die sieben Todsünden*, 29.
- 3 Gerda Riedl, «Todsünden – gibt es das heute noch?» in *Die sieben Todsünden*, 17.
- 4 *Acedia* verursacht die Ermattung der Seele, die Lähmung des Körpers und eine geistige Verzerrtheit und kann im schlimmsten Fall in Wahnsinn oder Selbstmord enden. Monique Meyer, «Acedia/Trägheit» in *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman* (Ausstellungskatalog, Bern) hg. v. Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2010, 228–232, 228.
- 5 Rainer Schoch, «Die Versuchung des Müssiggängers (Der Traum des Doktors), um 1498» in *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden*, hg. v. Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 2000, Bd. 1, 62.
- 6 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), Princeton 2005, 72.
- 7 Schoch, «Die Versuchung des Müssiggängers», 62.

Abb. 13b

Conrad Meyer, **26 Kinderspiele**,
 Nr. 11 **Trau nicht zuvil dem glük** / Nr. 12 **Wer hoch in ehren schwebt**, 1657,
 Radierung, 14,4×8,2 cm, Bern, Kunstmuseum



14 | Rembrandt Harmensz. van Rijn

Leiden ca. 1606–1669 Amsterdam

Darstellung eines Gelehrten mit Kryptogramm, sog. Doctor Faustus (Zustand V/V), ca. 1652

Radierung, 15,9×21,0 cm

Wir blicken in die dunkle Stube eines Gelehrten und auf deren einzige Beleuchtung, ein teils zugezogenes Fenster. Im Zwielflicht liegt ein Totenschädel und wird fast von einem Vorhang verhüllt, dessen Saum über die Ecke der Ablage geworfen ist. Auf einem weiteren, bis in den Vordergrund reichenden Tisch stapeln sich Bücher, skizzenhaft ist ausserdem ein rundes Gerät, vermutlich eine Armillarsphäre angedeutet. Der Gelehrte scheint sich gerade erst von seiner Arbeit erhoben zu haben. Mit Mütze, Schal und auf der Schulter gemustertem Mantel ist er wohlhabend gekleidet. Die Radierung arbeitet die samtige Textur seines Hemdes klar heraus. Vor ihm liegen ein Schreibpult und einige Zettel. Inmitten seiner Bücher gilt seine Aufmerksamkeit aber einer anderen, gespenstischen Erscheinung, die die Dunkelheit seines Studienzimmers durchbricht. Umgeben von Rauchwolken erscheint vor dem Fenster ein leuchtendes kreisförmiges Kryptogramm. Im Innersten mit den Buchstaben «INRI», darum «+ ADAM + TE + DAGERAM» und aussen «+ AMRTET + ALGAR + ALGASTNA ++». Aus dem Zwielflicht der Radierung erscheinen rechts ausserdem zwei Hände, die eine hält wohl einen Spiegel, die andere zeigt auf diesen. Seit der Sammler Valerius Röver (1686–1739) diesen Druck 1731 in seinem Inventar als «Doc-

tor Faustus» bezeichnete, setzte sich diese Interpretation durch, so dass auch Goethe eine spiegelverkehrte Kopie des Drucks als Frontispiz seines berühmten Werks nutzte.¹ Um 1580 hatte der englische Dichter Christopher Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus* verfasst und diesen Stoff damit erstmals in die literarische Form eines Dramas gebracht, das auch in einer niederländischen Übersetzung während des 17. Jahrhunderts grossen Erfolg genoss.² Doch entspricht keine Szene in Marlowes Drama dem Thema der Radierung.³ Das Inventar, das nach dem Tod des Kunsthändlers Clement de Jonghe (ca. 1624–1677) erstellt wurde, führt unter seinen Rembrandt-Graviken ein Werk mit dem Titel «Practiserende alchemist» auf, welches gemeinhin mit der vorliegenden Radierung identifiziert wird.⁴ Und so verdichtet sich der Nebel um dieses rätselhafte Werk. Die vielerlei vorgebrachten Deutungsvorschläge vermögen ihn nicht zu klären. Verschiedentlich werden Hinweise auf Rembrandts versteckte Sympathien vermutet, ob für die christliche Sekte der Socinianer, für jüdische Mystiker, die Alchemie oder gar für die Freimaurer.⁵ Schlüsselpunkt vieler Deutungsversuche ist dabei das Kryptogramm. Schon 1957 wies Hans-Martin Rotermund auf einige Medaillen

mit identischen Inschriften hin.⁶ Vor diesem Hintergrund scheint es sehr unwahrscheinlich, dass Rembrandt oder einer seiner Kunden das Kryptogramm selbst erfunden hätten, wie einige Autoren meinen. Eine sichere Interpretation des Textes fehlt und es stellt sich daher die Frage, ob er überhaupt lesbar ist. Zwar weisen einige Buchstaben wie der INRI-Titelus klar auf Christus hin, mit ALGASTNA verhält es sich aber deutlich komplizierter. Am wahrscheinlichsten ist wohl, dass es sich um magische Formeln handelt, die über eine längere Überlieferungstradition undeutbar wurden, so dass sie schon zu Rembrandts Zeit nicht mehr ganz verstanden werden konnten.⁷ Auch Rembrandts Radierung löst das Rätsel nicht. Vielmehr scheint der Künstler mit unserem Verlangen nach Offenbarung und Erklärung zu spielen.

Wenn ein Werk wie die Kebes-Tafel – als Ekphrasis nicht nur eines Bildes, sondern des Lebens selbst – Teil einer Bilderwelt ist,

die damit spielt, uns die Wahrheit offenzulegen, so ist der Faust-Stich Teil der notwendigen Gegenwelt, in der die Wahrheit verhüllt wird. Das kabbalistische, mystische Wissen, von dem Rembrandts Radierung handelt, wird in der Kebes-Tafel zwar nicht explizit aufgeführt, wäre aber wohl im Bereich des falschen Wissens eingeordnet. Wie aber die erhaltenen Medaillen mit derselben Inschrift zeigen, waren magische Amulette weit verbreitet und daher integraler Teil der barocken Lebenswelt. Besitzer glaubten vor Unglück und Gefahr geschützt oder sogar vor Gewehrkugeln gefeit zu sein.⁸ Wer ist also der Gelehrte? Ist er irrglaubender Faust, erleuchteter Alchemist oder gar Rembrandt selbst?⁹ Die Gefahr, die mit dieser Magie einherging, ist jedenfalls klar zu sehen: Nicht umsonst sehen wir den Protagonisten zwischen Vision und Totenschädel.

Gregor von Kerksenbrock-von Krosigk

- 1 N.F.V. Gelder-Schrijver und J.G. van Gelder, «De «Memorie» van Rembrandt's prenten in het bezit van Valerius Röver» in *Oud-Holland* 55/1 (1938), 1–16, hier 1; Erik Hinterding, Ger Luijten und Martin Royalton-Kisch, *Rembrandt, the Printmaker* (Ausstellungskatalog, Amsterdam und London), hg. v. Erik Hinterding, Ger Luijten und Martin Royalton-Kisch, Zwolle 2000, 69. I. Schon vor Goethe waren andere Radierungen Rembrandts kopiert und als Darstellung von Faust verwendet worden: Bsp. Baltazar Moncornet, *Le Docteur Favste: Philosophe Alemand*, Stich nach Rembrandt Harmenz. van Rijn, 1670, Klassikstiftung Weimar, Inv. Nr. F gr 9231.
- 2 Eric J. Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam, 1630–1650*, Amsterdam 2015, 257, besonders Anm. 164, 165.
- 3 Henri van de Waal, «Rembrandt's Faust Etching, a Socinian Document, and the Iconography of the Inspired Scholar» in *Oud-Holland* 79/1 (1964), 6–35, 37–48, 8.
- 4 Johannes Backer (Notar), Inventaris van Sterfhuis, 11. 02. 1679, Stadsarchief Amsterdam, Inv. NA 4528, Online verfügbar unter URL: <http://remdoc.huygens.knaw.nl/#/document/remdoc/e14079> (Zugriff am 22. 07. 2021). Schon van de Waal weist darauf hin, dass «Practiserende» auch als «nachdenkend» verstanden werden kann. Waal, «Rembrandt's Faust Etching», 8.
- 5 Vgl. unter anderem: Waal, «Rembrandt's Faust Etching»; Deni M. McHenry, «Rembrandt's «Faust in His Study» Reconsidered. A Record of Jewish Patronage and Mysticism in Mid-Seventeenth-Century Amsterdam» in *Yale University Art Gallery Bulletin* (1989), 9–19; Diethelm Bruggemann, «Alchemie ohne Labor. Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrandts Radierung «Sogenannter Faust»» in *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (2001), 133; Zhenya Gershman, «Rembrandt. Turn of the Key» in *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 21/3 (2014), 79–108.
- 6 Hans M. Rotermond, «Untersuchungen zu Rembrandts Faustradierung» in *Oud Holland* 72 (1957), 151–168. Zusätzlich finden sich sehr ähnliche Amulette in Reichelts *Exercitatio*: Julius Reichelt, *Exercitatio, De Amuletis. aeneis figuris illustrata*, Straßburg 1676, Taf. III, 75–78. Ein Beispiel in Wien: Fingerring, 16. Jahrhundert, Silber, graviert, Wien: MAK, Inv. Nr. F 615.
- 7 Ähnliches stellt Ina Rezak bei einer anderen Tradition von kabbalistischen Amuletten fest: Ira Rezak, «Engaging Mystery. A Late Medieval Hebrew-Christian Kabbalistic Medal» in *Windows on Jewish Worlds. Essays in Honor of William Gross, Collector of Judaica on the Occasion of His Eightieth Birthday* hg. v. Shalom Sabar, Emile G.L. Schrijver und Falk Wiesemann, Zutphen 2019, 191–202, 201.
- 8 Reichelt, *Exercitatio, De Amuletis*, 75.
- 9 Letzteres spekulierte jüngst Benjamin Binstock, «Rembrandt's So-Called «Faust» as Self-Portrait of the Artist-Kabbalist in the Studio» in *Tributes to David Freedberg. Image and insight* hg. v. Claudia Swan, Turnhout 2019, 45–60.

III. Der Weg zum wahren Wissen

SALVTIS



Zwei Berner Maler versuchen ihr Glück. Joseph Werner, Wilhelm Stettler und die Kunst der kleinen Form

Christine Göttler

Bern als ein neues Athen

In einem kurzen, durch eine Abschrift des Berner Kunstförderers Sigmund von Wagner überlieferten Text äussert sich Wilhelm Stettler (1643–1708) zum Titel, den er seiner 1707 abgeschlossenen Autobiografie zu geben gedachte:¹ «Der unglücklichste Mahler» beziehe sich nicht allein auf sein eigenes Schicksal als gescheiterter Künstler, da er nicht so viele Ehren wie andere für seine Arbeit erhalten habe, sondern ebenso auf jenes seines weithin anerkannten Lehrers Joseph Werner (1637–1710). «Unser Herr Werner» sei nicht weniger «unglücklich», da er sich einst zu den «fürnehmsten» gezählt und «gar reichlich» gelebt habe, «jetzund aber in seinem Alter und Noht fremde Dienste hat annehmen müssen». Ein Maler, der nach Abschluss der Lehrjahre mit seinen Werken nicht die besten Preise erzielte, täte besser daran, die Kunst ganz aufzugeben und «müssig» zu gehen, «als aber auf gute Hoffnung hin dieselbige mit Lust üben und sich an ihrem Wert vergnügen lassen». Weil die Malerei «von keiner so grossen Nohtwendigkeit ist, wie jene gemeine Handwerk; darum dann sie gar wenig gilt; wann sie auch schon in einem hohen Grad gut ist.»

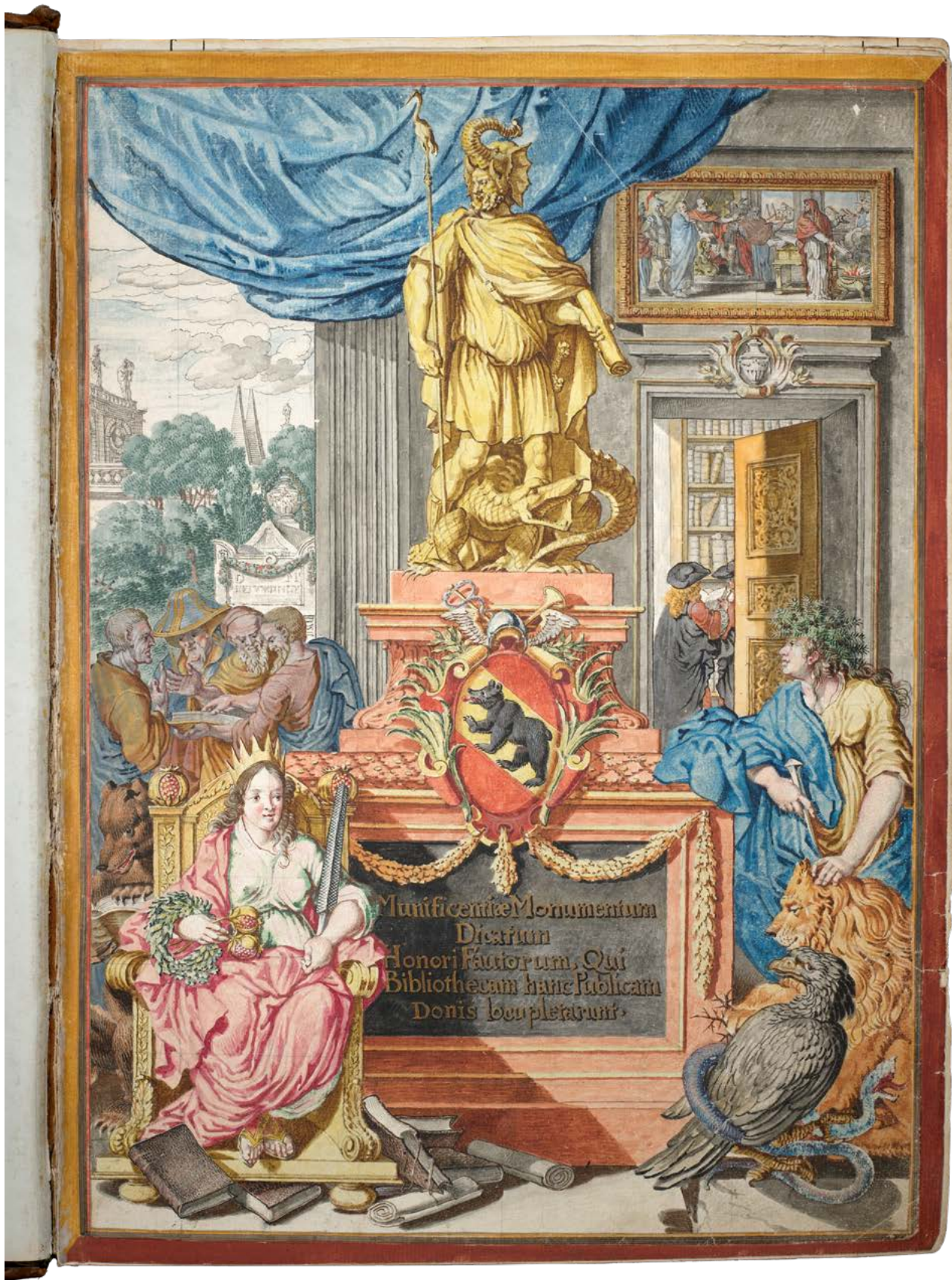
Als Stettler im letzten Jahr seines Lebens diese Zeilen verfasste, waren sowohl er als auch Werner kaum mehr künstlerisch tätig. Werner war 1695 als Direktor der neugegründeten «Churfürstlichen Kunst-Academie» nach Berlin berufen worden, wurde jedoch bereits 1699 seines Amtes enthoben und kehrte 1707 verarmt und erschöpft nach Bern zurück. Schon in Berlin hatte er sich von seiner hochwertigen Sammlung von Münzen, Medaillen und zahlreichen grafischen Blättern trennen müssen.² Stettler verlor 1691 wegen kritischer Äusserungen gegenüber der Regierung seinen Sitz im Grossen Rat von Bern, den er sich 1680 gesichert hatte.³ Die Resignation, die aus den eingangs zitierten Zeilen Stettlers spricht, gründete in einer realistischen Einschätzung der Berner Kulturszene um 1700. Während sich in den Niederlanden, Frankreich, England und Deutschland Kunstzentren ausgebildet hatten,⁴ blieben Maler in Bern weiterhin auf Aufträge der wohlhabenden patrizischen Elite angewiesen; diese waren jedoch primär an der Ausstattung ihrer Schlösser und Landsitze und an Porträts interessiert. Kirchliche Aufträge fielen nach der Reformation weg. Im Gegensatz zur lokalen Expertise in Büchern, Münzen, Medaillen und Kabinettscheiben fehlte in Bezug auf die Malerei eine kennerschaftliche Tradition.

Dass die Malerei in Bern eine geringe Rolle spielte, fiel auch dem Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606–1688) auf, der mit Werner eng befreundet war und auch Stettler sehr schätzte. Im zweiten Band seiner *Teutsche[n] Academie* von 1679 äussert sich Sandrart auch zu Bern, der «berühmte[n] Stadt in Schweitzerland», die er auf einer seiner zahlreichen Reisen besuchte. Niklaus Manuels «vortrefflich» gemalter Totentanz sei «aus Unachtsamkeit und wenig Liebe zu der Kunst/damals zu Grund verfallen», mittlerweile herrsche jedoch «eine bessere Liebe zu den Raritäten». Sandrart erwähnt Werners grossformatiges Tafelbild der «Gerechtigkeit» im Rathaus, für das der «vilgereiste und in der Mahlerkunst zur Verwunderung erfahrene» Künstler 1662 vom Rat der Stadt Bern einen goldenen Ehrenpfennig erhielt (Kat.17). Nur Lob hatte Sandrart auch für Stettler. Er sei ein «perfecter Meister der Miniatur», und «in den Medaglien trefflich/daß noch Niemand dieselben also vollkommen und recht gleichend/mit erforderter Ausrundirung und Eigenschafft/hervorgegeben». Die «Medaglien-Bücher» von Charles Patin (1633–1693) gäben ein beredtes Zeugnis, dass noch «kein mehr-perfecter Münzmeister auf Papier gesehen worden». Sandrart nennt weiter die «große vortreffliche Bibliothek» mit ihren Manuskripten und seltenen Büchern sowie den «Überflus von Raritäten/antiche[n] Statuen/Bildern/Mechanischen/Geschirren von Ertz/Erd und Stein/die dort herum noch täglich/als Reliquien der alten Römer/gefunden werden». Darüber sei mittlerweile in der Bibliothek auch «ein Vorrath von gemahlten Tafeln/kunstreichen Handrissen und Kupfferstichen alter und neuer berühmtester Meister» angelegt worden.⁵ Für Sandrart war die burgerliche Bibliothek der Dreh- und Angelpunkt von Berns kulturellem Leben und das Zentrum eines Künstlerwissens, das in Büchern, Medaillen, Münzen und Antiquitäten, aber auch Gemälden, Zeichnungen und der

Druckgrafik seinen Ausdruck fand. Auch Stettler begann sich in den 1690er Jahren intensiv für die neu organisierte Berner Bibliothek zu engagieren, und zwar sowohl als Gönner als auch als Zeichner.⁶ 1695 stiftete er sechs Bände, 1707 wohl seinen ganzen Buchbesitz von rund 350 Bänden an die burgerliche Bibliothek. Anlässlich seiner ersten Schenkung schuf Stettler das Titelblatt für das zwei Jahre davor angelegte Donationenbuch und ergänzte den Eintrag seiner Schenkung durch eine detaillierte «Erklärung» des Titelblatts mit dem «der Freigebigkeit gewidmete[n] Denkmal zur Ehre der Gönner, die diese öffentliche Bibliothek mit ihren Geschenken bereichert haben» (Abb.1).⁷ Durch die Bücherschenkungen, so die Botschaft von Stettlers Bild und Text, habe sich die Berner Bibliothek zu einer den Akademien in Athen und Alexandrien ebenbürtigen Ausbildungsstätte entwickelt. Stettlers Denkmal ist denn auch von einem goldenen Standbild des ägyptischen Königs Ptolemaeus Philadelphus bekrönt, der in seinem «reichen Bücher-Schafft» mehrere Hunderttausend Bücher gehabt haben soll. An prominenter Stelle erscheint das mit Merkurstab, Flügelhaube und Ruhmestrompete geschmückte Wappen Berns. Vor dem Monument thront die Personifikation der Akademie mit goldener Krone; ihr Szepter in Form einer grossen Feile steht für den durch Bildung erworbenen Schliff. Neben ihr hockt ein lesender Bär, wie auch der Boden vor ihr mit Büchern und Schriftrollen bedeckt ist. Die von drei «dankbaren» Tieren – einem Löwen, einer Schlange, einem Adler –

Abb. 1

Wilhelm Stettler, **Titelbild des ersten Donationenbuchs der Berner Bibliothek**, 1695, Feder in Braun, Wasser- und Deckfarben, 41 × 29,5 cm (aufgeklebtes Blatt), Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.1



begleitete Figur rechts steht für die – nicht zu vergessende – Dankbarkeit gegenüber den Bücherschenkern; der Kranz aus Wacholder stärke das Gedächtnis, wie auch der grosse Nagel dazu diene, «diejenigen Sachen» an die Wand zu hängen, die man «allezeit vor Augen» haben soll. Im Hintergrund links breitet sich der Garten der Athener Akademie mit seinen Monumenten aus, während sich rechts der Eingang zur Burgerbibliothek öffnet, in der zwei elegant gekleidete Männer in einem Buch blättern.

Mit der Schenkung, dem Titelbild und dessen gelehrter «Erklärung» mit den zahlreichen Zitate verteidigte Stettler auch emphatisch sein eigenes Vorrecht auf einen Platz in der Welt gelehrten Wissens (vgl. Kat. 16).⁸ Ausgehend von diesem recht ungewöhnlichen visuellen Appell an die städtische Dankbarkeit werden im Folgenden die künstlerischen Selbststilisierungsstrategien Stettlers und Werners genauer in den Blick genommen. Der Fokus liegt dabei auf jenen am Ende des 17. Jahrhunderts neu bewerteten epistemischen Tugenden der Genauigkeit, Gewissenhaftigkeit und Neugierde, die, so die These, Werner und Stettler für ihre Kunst und künstlerischen Personae in Anspruch nahmen.⁹ In welcher Weise präsentierten die beiden vielgereisten Maler ihre Fertigkeiten und Tugenden innerhalb wechselnder kultureller Strukturen und neuer Netzwerke von Gelehrten, Sammlern, Kunsthändlern und Unternehmern? Wie nutzten sie Chancen auf Erfolg in einer zunehmend unberechenbaren Welt?

Prekäre Kunst: Werners Magierinnen und Schatzsucher

Eine junge Frau mit flatternden Gewändern und wehendem Haar steht auf einem aus dem Wasser ragenden Baumstamm; mit einer brennenden Fackel tropft sie Wachs in eine Muschel

und lässt es von dort ins Wasser fallen (Abb. 2).¹⁰ Hinter ihr breitet ein dämonisches Mischwesen seine dunklen Flügel aus. Im Wasser selbst finden sich eine bärtige Gestalt mit einer auf den Rücken gedrehten Schildkröte, ein brüllender Seelöwe, eine riesengrosse Krabbe, eine Fischkentauren mit menschlichem Oberkörper und dem Vorderteil eines Huftieres, deren Leib in einem langen, doppelten Fischeschwanz endet, sowie ein in sein Muschelhorn blasender Triton. Die wohl nach Vorlagen aus Tierbüchern geschaffenen Körper von Krabbe und Schildkröte sind wie Objekte einer Ausstellung relativ dicht an die Bildgrenze geschoben. Ähnlich wie in Jacques de Gheyns berühmten Hexendarstellungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind hier Naturbeobachtung und Imagination ineinander verwoben.¹¹

Die mit dem Pinsel rasch hingeworfene Tuschezeichnung auf graubraunem Papier gehört zu einer Gruppe von in Augsburg entstandenen Blättern, in denen sich Werner mit den Themen der Magie, Zauberei, Schatzgräberei und Geisterbeschwörung auseinandersetzte und die möglicherweise für die Übertragung in den Kupferstich bestimmt waren. Durch ihre Unmittelbarkeit und groteske Übersteigerung unterscheiden sie sich von den Szenen mit Schatzgräbern und Grabplünderern des mit Werner befreundeten Augsburger Malers Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684).¹² Werner griff vielmehr auf einzelne Motive der nächtlichen Spuk- und Hexenszenen Salvator Rosas zurück, die er während seines Italien-

Abb. 2

Joseph Werner der Jüngere, **Mänade**, 1667–1680, Pinsel und Tusche in Schwarz und Grau, weiss gehöht auf graubraunem Papier, 35,1×22,2 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 7636





aufenthalts kopiert und zum Teil als Druckgrafiken für sein «Kunst-Cabinet» erworben hatte.¹³

In einem weiteren Blatt aus dieser Gruppe überrascht ein gigantisches Skelett vier Schatzgräber, die vor dem mit einer Marienstatue bekrönten Nischengrab mit Hilfe von Büchern, Räucherwerk und auf den Boden gezeichneten Kreisen den Schatz zu lokalisieren versuchen (Abb.3).¹⁴ Einer der Männer richtet eine brennende Fackel auf die Erscheinung, der andere versucht sie mit erhobenem Kruzifix zu bannen und weist zugleich mit seinem Stab auf eine Stelle im magischen Kreis, an der die zwei weiteren Männer Spaten und Pickel ansetzen. Starke Schlagschatten steigern die theatrale Wirkung.

Werners Zeichnungen beziehen sich auf ein im Europa der Frühen Neuzeit weit verbreitetes Phänomen, das durch die Antikengrabungen und die Suche nach Gold- und Silberminen in der Neuen Welt noch gefördert wurde.¹⁵ In der Schatzsuche spielten darüber hinaus magische Praktiken eine wichtige Rolle, da die verborgenen Reichtümer von dämonischen Geistern bewacht wurden.¹⁶ Unter den von Caspar Merian (1627–1686) nach Stettlers Zeichnungen geschaffenen Stichen des *Wol-geschliffene[n] Narren-Spiegel[s]* findet sich auch ein «schatz-suchende[r] Narr», der bereit wäre, seine Seele im Austausch gegen den Schatz dem Teufel zu verkaufen.¹⁷ Schatzgräberei war ein Delikt und wurde von der weltlichen und kirchlichen Obrigkeit verfolgt. Die Grenzen zwischen Schatzsuche, Grabplünderung

und archäologischer Grabung waren jedoch fließend, wie sich auch zwischen Gewinnstreben, Ruhmsucht und Wissbegierde oft schwer unterscheiden liess. Legale und illegale Grabungskampagnen förderten alte Münzen zutage, welche die gelehrte Neugierde weckten. Wir können davon ausgehen, dass Werners unheimliche Darstellungen einer anderen, untergründigen Archäologie gerade auch in einem Umfeld auf Resonanz stiessen, in dem man sich über geheimes, fragmentarisches oder «prekäres» Wissen austauschte.¹⁸

Werner selbst war ein angesehener Sammler von Münzen und stand wie Stettler im Kontakt mit Charles Patin und Andreas Morell (1646–1703), den renommiertesten Numismatikern der Zeit. Der Arzt und Antiquar Patin war 1667 aus Paris und Frankreich geflüchtet, um einer Haftstrafe zu entgehen. 1676 wurde er an den Lehrstuhl für Medizin in Padua berufen und von Stettler auf seinem Umzug nach Italien begleitet.¹⁹ Kein Glück im Paris Ludwigs XIV. hatte auch der Berner Antiquar und Münzforscher Morell, der auf Empfehlung Patins 1680 an den französischen Hof gereist war und bald Zugang zum königlichen Münzkabinett erhielt; er wurde jedoch mehrere Male in der Bastille gefangengehalten, bis auch er um 1690 Paris fluchtartig verliess.²⁰

1667, im selben Jahr wie Patin, reiste auch Werner aus Paris ab. Auch er hatte in den fünf Jahren, die er am französischen Hof verbrachte, nicht die gewünschte Anerkennung gefunden. Nach einem rund zehnjährigen Aufenthalt in Italien war er 1662 als Miniaturist nach Versailles berufen worden; dort führte er im Auftrag von Charles Le Brun (1619–1690), dem Kanzler und Rektor der 1648 gegründeten Académie Royale, Miniaturporträts der königlichen Familie sowie Miniaturen mit mythologischen Themen aus. Stettler diente ihm während der Zeit als Geselle.²¹ Zwar wurden Werners Miniaturen von französischen Connaisseurs hoch gepriesen.²² In Versailles blieb

Abb. 3

Joseph Werner der Jüngere,
Vier Grabräubern erscheint ein Gespenst, 1667–1680,
Pinsel in Schwarz und Grau über schwarzer Kreide,
mit weisser Deckfarbe gehöht auf hellbraunem Paper,
35,3×22,8 cm,
Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 52310

er jedoch eine zweitrangige Figur, und auch seine Anstrengungen, sich durch auserlesene Kleidung zum aristokratischen Hofmann zu stilisieren, zeitigten keinen Erfolg.

Ästhetik der *Curiosité*: Werners Miniaturen

Werners Fantasien einer übernatürlichen, diabolischen Kräften unterworfenen Welt waren eng mit der Kultur- und Kunstszene Augsburgs verbunden, die ihm eine eigenwilligere künstlerische Handschrift erlaubte als dies in Paris möglich gewesen wäre. Werner war 1667 nach Augsburg gewechselt, wo er seine glücklichsten Jahre verbrachte. Die wohlhabende Reichsstadt hatte sich seit den 1620er Jahren zu einem kulturellen Zentrum entwickelt und übte eine grosse Anziehungskraft auf deutschsprachige Künstler aus. Kurz nach seiner Ankunft vermählte sich Werner mit Susanna Mayr, der Schwester des wohlhabenden Malers und Rembrandtschülers Johann Ulrich Mayr (1629–1704) und fand so Zugang zu den Kreisen um Sandrart.²³ Werner, Mayr und Sandrart gehörten zu jener Gruppe selbstbewusster Maler, die das gemeinsame Ziel verfolgten, eine Akademie in Augsburg zu gründen.²⁴

Werners «Kunst-Cabinet» mit den über Jahre gesammelten Münzen, Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden wurde in Augsburg zum Treffpunkt eines auserlesenen Kreises kunstinteressierter Männer und Frauen. Auch Patin besuchte Werner in Augsburg und hielt die Begegnung in den nach der Flucht aus Paris begonnenen *Relations historiques* fest. Für Patin verkörperte Werner jene sinnlich-ästhetische Neugierde, die das «Genie» des Künstlers ausmachte: «Monsieur Verner n'aime pas seulement la curiosité, il en est la source, elle part tous les jours de son genie & de ses mains; c'est le pere d'une infinité d'expressions qui char-

ment les yeux & ravissent l'imagination.»²⁵ Werners Miniaturen erregten «die Bewunderung der besten Meister». Der König habe sie für sein Kunstkabinett erworben, um ihnen einen Platz unter den schönsten Dingen der Welt zu geben.²⁶

In Augsburg entstand auch Werners *Allegorie der Malerei*, eine gemalte Selbstreflexion über die Kunst der Miniaturmalerei und deren Stellung im akademischen Diskurs (Abb. 4).²⁷ Eine anmutige, in einen kobaltblauen Umhang gehüllte junge Frau in der Rolle der *Pictura* präsentiert eine Bildtafel mit der skizzenhaften Darstellung der behelmten Göttin Minerva, der Schutzherrin der Weisheit und

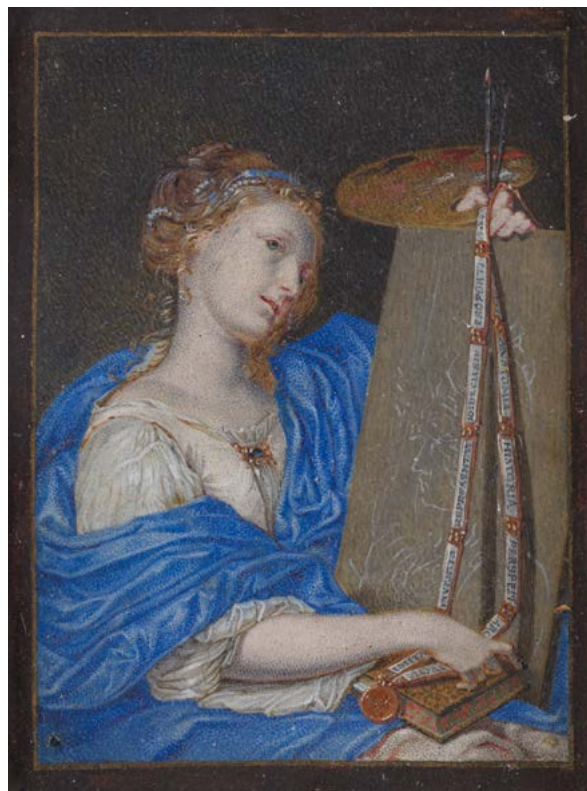


Abb. 4
Joseph Werner der Jüngere,
Allegorie der Malerei, um 1670,
Gouache auf Pergament über Holz, 8,5×6,5 cm,
Zürich, Kunsthhaus, Grafische Sammlung,
Inv. Nr. 1944/14

Kunst. In ihrer Linken hält sie zwei Pinsel und eine Palette. Prominent vorgezeigt wird auch eine Kette aus in Gold gefassten elfenbeinernen Plättchen, die mit kunsttheoretischen Begriffen beschriftet sind (*imitatio, inventio, repraesentatio, decus, proportio, anatomia, historia, perspectiva, architectura*); die an ihr befestigte goldene Medaille trägt die Aufschrift «PICTURA». Werner wählte für die Komposition ein besonders kleines Format. Die nahsichtige Betrachtung der malerischen Imitation kostbarer Materialien – wie Gold, Perlen, Elfenbein – zog den Blick in Bann und erhöhte die affektiven Wirkungen des juwelenhaften Werkes.²⁸

Sandrart überliefert, dass Werner sich auf die Miniaturmalerei zu spezialisieren begann, weil diese «trockene» Art der Malerei mit Gouachefarben im Vergleich mit der Fresko- oder Ölmalerei eine bedächtigere Arbeitsweise erlaube.²⁹ In ähnlichen Worten wie Patin hält auch Sandrart fest, dass Werner in den «kleine[n] Miniatur-Stücklein [...] gar bald [...] so berühmt worden/daß seine Werke bey allen Potentaten geliebet/verlanget und gesucht/mithin durch sein Lob täglich weit und breit ausgestreuet wurde/zumal da seine Gemälde von den großen Potentaten/Cardinälen und Königlichen Abgesandten in alle Theile der Welt gebracht worden.»³⁰ Miniaturmalerei war eine «aristokratische» Kunst, für die Werner auch aus kostspieligen Materialien hergestellte Geräte benutzte, die Stettler in seiner Autobiografie beschreibt: Werner bewahrte die Farben in «kleinen flachen Schälchen» in einer Hülle aus Elfenbein. Die Pinselstiele bestanden aus Silber, damit sie leichter zu handhaben waren. Als Palette diente ihm ein elfenbeinernes Brettchen, das mit einer «Guggscheibe» ausgestattet war – möglicherweise einer Lupe, mit der er seine Arbeit nahsichtig überprüfen konnte.³¹ Auch der Auftrag der Kurfürstin Henriette Adelaïde von Savoyen (1636–1676) für einen achteiligen Marien-

zyklus belegt die hohe Wertschätzung von Werners Miniaturen in aristokratischen Milieus. Die kunstliebende Kurfürstin war von den kleinen Kostbarkeiten, die «mit großem Fleiß und Verstand wol ordinirt/und mit aller nöthig- und ersinnlicher Zierlichkeit vernünftig in kurzer Zeit verfärtiget» wurden, so ange- tan, dass sie Werner «für jedes Stuck hundert Ducaten» überreichte.³²

Werner verliess Augsburg spätestens 1682, nachdem sich der alte Freundeskreis aufgelöst hatte. Zurück in Bern, begann er sich für die akademische Ausbildung angehender Künstler und Künstlerinnen zu engagieren, malte grossformatige Allegorien und eine Reihe von Porträts in Öl. In seiner Heimatstadt wurden Miniaturen kaum geschätzt. Dass er sich aus Not einer Gattung zuwandte, die ihm nicht eigentlich behagte, mochte ihn in dem Entschluss bestärkt haben, in relativ hohem Alter den Umzug nach Berlin zu wagen und somit gleichsam selbst die unglückliche Wendung seines Schicksals herbeizuführen.

Kunst der Genauigkeit: Stettlers Münzen

Im Unterschied zu Werner schuf Stettler keine grossformatigen Gemälde und blieb durchweg auf das Zeichnen, Malen und Tuschen auf Papier spezialisiert. Ohnehin lag Stettlers Begabung, wie die seines Lehrers, im kleinen Format. Er illustrierte biblische und historische Texte, Emblem- und Fabelbücher sowie Kataloge von Münzen. Zu diesem Zweck sammelte er Bildmotive und experimentierte mit Verfahren, die es ihm ermöglichten, in kurzer Zeit viel zu produzieren. Er hatte ein gutes Gespür für Marktlücken, die er mit seiner zeichnerischen Begabung bedienen konnte. Als er, zur Sicherung seines Lebensunterhalts, damit begann, die Stammbäume einiger Berner Familien aufzustellen, gelang es ihm, mithilfe

einer Schablone aus Karton seine tägliche Produktion von sechs auf dreissig Wappen zu steigern. Gleichzeitig legte er ein «Sackbüchlein» an, in dem er nach eigenen Angaben einen Vorrat von rund 4000 Wappen zusammentrug.³³ Stettlers Manuskript mit den «Wappen der regimentsfähigen Bürger und ewigen Einwohner löblicher statt Bern» von 1684 ist ein eloquentes Beispiel für die Eleganz, mit der er heraldische Symbole wiedergab (Abb. 5). Stettler produzierte in grossem Umfang. In seiner Lebensbeschreibung rühmt er sich, für den Kupferstecher Peter Aubry (1596–1666) in Strassburg «etliche 100 Zeichnungen», für Andreas Morell «noch etlich 1000 Zeichnungen» und für Charles Patin Zeichnungen nach «viel 1000 Medaillen» gefertigt zu haben.³⁴ Im Auftrag von Aubry fertigte Stettler Zeichnungen nach Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494 an, die dann von Caspar Merian für den *Wolgeschliffene[n] Narren-Spiegel* verwendet wurden. Solche neueren Formen medialer Übertragung gingen einher mit einer Neubewertung der handwerklichen Tugend der Genauigkeit, der nun auch ethische und epistemische Werte zugeschrieben wurden.

Wie zahlreiche andere frühneuzeitliche Praktiker, die nie eine höhere Schule abschlossen, griff Stettler dennoch wiederholt zum Schreibgerät.³⁵ Im 1679 gedruckten 32-seitigen Traktat *Von dem rechten Weg zu der Edlen Malherrey* vertritt er selbstgewiss sein künstlerisches Ethos, das Akkuratesse und Fleiss höher bewertete als Originalität der Erfindung.³⁶ Der angehende Zeichner und Maler soll sich eingehend mit der «Wissenschaft des Feldmessens» beschäftigen, die Dürer in besonderer Weise beherrschte; mehr noch als das «Zeichnen nach der Ungleichheit des Lebens» trage das auf einer geometrischen Grundlage beruhende Zeichnen zur Schulung des Augenmasses bei.³⁷ Stettler empfiehlt, anfänglich Kupferstiche mittels einer Glasscheibe auf Papier nachzuzeichnen, danach mit Hilfe von Dürers

Gitterrahmen «nach dem Leben» und schliesslich «auß eigener Erfindung zu reissen».³⁸ Unter Malerei versteht Stettler das «trockene mahlen» mit bunten Kreiden oder das Tuschen oder Malen auf Papier; deren Technik sei aus Johann Langes deutscher Übersetzung von Willem Goerees «Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst» zu erlernen.³⁹

Stettlers rund fünfzig Jahre später von Johann Caspar Füssli (1706–1782) veröffentlichte Autobiografie öffnet ein Fenster in die sich dynamisch verändernde Welt der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Künstler, Handwerker und Gelehrte in stets wechselnden Konstellationen an unterschiedlichen Orten ihr Glück versuchten. Nach der Ausbildung beim Zürcher Maler und Stecher Conrad Meyer (1618–1689) reiste Stettler als Geselle Werners an den französischen Hof. In Paris, Versailles, Strassburg, Augsburg, Frankfurt und Amsterdam sowie auf seiner Reise mit Patin nach Padua trat er mit zahlreichen anderen Männern und Frauen in Kontakt, die durch Zeichnen, Malen und Radieren ihren Lebensunterhalt bestritten, schulte sein Auge und erwarb eine Vielzahl von Büchern und grafischen Blättern.

Die Tausende von Zeichnungen nach Münzen, die Stettler im Auftrag von Morell und Patin ausführte, verweisen auf die steigende Nachfrage nach illustrierten numismatischen Büchern, die als mobile Münzsammlungen auf Papier durch die Gelehrtennetzwerke zirkulierten. Im 1683 erschienenen *Specimen universae rei nummariae antiquae (Proben der gesamten antiken Münzkunst)* befasst sich Morell eingehend mit den Fähigkeiten, welche die Übertragung eines geprägten Objekts aus Metall in eine Zeichnung und deren Überführung in eine Radierung erforderte (Abb. 6). Morell hatte selbst einen Grossteil der Münzen «genau gezeichnet», um jene «vollkommene Vorstellung der Antike» zu erreichen, die Männer und Frauen «mit einem empfindlicheren Gau-



Abb. 5

Wilhelm Stettler, **Wappen der Familien Stettler, Sterchi, Stoß und Strecknat**, in *Wappen der regimentsfähigen Bürger und ewigen Einwohner löblicher statt Bern, dess 1700 jahrs, 1684*, Aquarell und Gouache auf Papier, Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.358, 234–235



Abb. 6

Andreas Morellius,
Specimen universae rei nummariae antiquae,
 Paris: Thomas Moette, 1683, 116, Tabula XIV,
 Bern, Universitätsbibliothek, MUE Rar alt 6248

men und einem erleseneren Geschmack für das Alte» in anderen numismatischen Traktaten vergeblich suchen. Maler und Stecher hingen leider oft «allzu sehr an ihrer Kunst» und vernachlässigten bei der Zeichnung die «Art und Weise der Antike». ⁴⁰ Mit der Formulierung «gustus, ut vocant» (Geschmack, wie man ihn nennt) verwendete Morell einen Begriff, der in denselben Jahren am französischen Hof neu als moralisches und ästhetisches Unterscheidungsvermögen definiert wurde. Auch Patin hält in seiner *Histoire des medailles* von 1665 fest, dass der Umgang mit Medaillen und Mün-

zen nicht nur neue aus der Antike gewonnene Erkenntnisse zutage fördere, sondern uns auch jene Regeln unmittelbar erfahrbar mache, aus denen sich unsere Moralphilosophie speise. Geschichte liesse sich nicht nur aus Büchern lernen. Vielmehr soll man sein Vertrauen auch in die Denkmäler der Zeit setzen, von denen Münzen und Medaillen die zuverlässigsten Zeugnisse darstellen. ⁴¹ Der Umgang mit Münzen und Medaillen schärfte das moralische Werturteil und regte verstärkt zum moralischen Handeln an.

Jenes Ideal der Genauigkeit und Präzision, dem Morell die eigene zeichnerische Arbeit unterstellte, sah Sandrart auch in den Zeichnungen Stettlers verwirklicht, der die Münzen «vollkommen und recht gleichend» wiederzugeben vermochte und auch «sehr sauber» zeichnete. ⁴² Zeichnerische Akkuratess war jedoch zugleich auch ein illusorisches Ideal, da sie von zahlreichen Übertragungen und medialen Brüchen begleitet war. Das lässt sich etwa an Patins Neuausgabe des von Hans Holbein d.J. mit Federzeichnungen geschmückten Exemplars von Erasmus' *Lob der Torheit* zeigen. Stettler kopierte Holbeins Marginalien und schuf die Graftzeichnungen, die wiederum als Vorlagen für Caspar Merians Stiche dienten. Als Tiefdrucke mussten sie ohnehin separat vom Text gedruckt werden. Angesichts des durch das kleine Buchformat beschränkten Platzes wurden die Stiche dann, statt den Text an den Rändern zu begleiten, recht unschön mitten in den Satzspiegel gedruckt beziehungsweise in einzelnen Fällen gar auf separaten Blättern über den Text geklebt (Abb. 7). ⁴³

Stettlers über die Jahre gesammelte und auch in der Autobiografie erwähnte Bücher zeichnen ihn als «lesenden» und «wissenden» Künstler aus. ⁴⁴ Ein Grossteil der von ihm 1707 an die burgerliche Bibliothek in Bern geschenkten Werke stand in einem direkten Zusammenhang mit seinen eigenen zeichnerischen Idealen und Interessen. ⁴⁵ Er besass meh-



Abb. 7

Caspar Merian nach Wilhelm Stettler nach
 Hans Holbein d.J., **Polyphem und zwei tanzende Satyrn**,
 Radierung, eingeklebt, in *Mōrias enkōmion. Stultitiae Laus*.
 Des. *Erasmii Rot. declamatio*,
 hg. v. Charles Patin, Basel 1676, 16,
 Bern, Universitätsbibliothek, MUE Rar alt 1582

rere illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* und Aesops *Fabeln*, Übersetzungen der Werke von Homer, Vergil und Seneca, eine repräsentative Auswahl an Emblembüchern (Andrea Alciati, Jean-Jacques Boissard, Otto Vaenius, Jacob Cats, Julius Zingref), Chroniken und Geschichtswerke (Titus Livius, Plutarch, Flavius Josephus, Sebastian Münster, Sebastian Franck), botanische, naturkundliche und anatomische Schriften (Leonhart Fuchs, Pierre Belon, Conrad Gessner, Felix Platter), eine deutsche Ausgabe von Theodor de Brys Reiseberichten aus der Neuen Welt, sowie eine reiche Anzahl von Kunst- und Vorlagenbüchern, die Anleitungen zum Zeichnen und

Schreiben als aus den mathematischen Künsten hervorgegangenen Praktiken vermitteln (Heinrich Lautensack, Jean Cousin, Abraham Bosse, Paul Franck). Neben einer Fülle neuerer deutscher Literatur erwarb Stettler auch aktuellste französische philosophische Texte wie etwa die 1673 erschienene Schrift *De l'égalité des deux sexes* des französischen Cartesianers François Poullain de La Barre (1647–1723), in der dieser für die absolute Gleichstellung der Geschlechter argumentiert. Diese geschlechteremanzipatorische, libertine Auffassung teilte Stettler mit Patin, dessen Gattin und deren zwei Töchter ebenfalls publizistisch tätig waren.

Vorratskammer der Invention: Stettlers «Eyerstock»

Nachdem Stettler 1668 vergeblich versucht hatte, mit Werners Hilfe in Augsburg Fuss zu fassen und auch nach seiner Rückkehr nach Bern «wenig zu thun» hatte, begann er, einen «guten Vorrath» von «Figuren, vierfüßige[n] Thiere[n], Vögel[n], Blumen» für künftige Inventionen anzulegen. Seine Experimente mit Zeichen- und Maltechniken auf Papier wurden später von Sigmund von Wagner zu einem Band vereint und mit einer kurzen Einleitung versehen.⁴⁶ Stettler soll seinen Bildervorrat «Eyerstock» genannt haben, folglich nach jenen, auch damals öfters noch «weibliche Hoden» genannten Organen, deren zentrale Rolle bei der Fortpflanzung der englische Anatom William Harvey (1578–1657) neu definiert hatte.⁴⁷ Stettler könnte von diesen weit verbreiteten «ovistischen» Thesen über Patin gehört haben, der selbst Harveys Theorien vertrat und andere «Ovisten» wie Marcello Malpighi, Jan Swammerdam und Reinier de Graaf in seiner Autobiografie *Lyceum Patavium* erwähnt.⁴⁸ Der «Eyerstock» enthielt folglich den ebenfalls unterschiedlichen Vorlagen entnommenen Stoff, aus dem Stettler neue Bildideen erzeugte. Mehrere Blätter zeigen eine Nähe zu Stettlers Vorlagen für die von Conrad Meyer gestochenen Illustrationen in der 1669 gedruckten Schrift *Eine kurtze Ost-Indianische Reiß-Beschreibung* des Berner Malers und Soldaten der Niederländischen Ostindien-Kompanie Albrecht Herport (1641–1730).⁴⁹ Stettler übertrug dabei Herports eigene Zeichnungen in ein passendes Format. Zu dieser Gruppe gehört auch ein bisher nicht veröffentlichtes Blatt, das in der oberen Hälfte einen Pfau, einen Gelbbrustara (*ara ararauna*), einen Affen, einen Jaguar und ein Krokodil sowie zwei dunkelhäutige Männer vorstellt (Abb. 8). Den *lupus marinus*, die *capra sylvestris*, den *onager*, das Zebra und «äthiopische Pferd» der unteren

ren Hälfte hatte Stettler seitenverkehrt aus Jan Jonstons *Historia de quadrupedibus* kopiert, die 1657 im Merian-Verlag in Frankfurt erschien.⁵⁰ Caspar Merians Radierungen in Jonstons *Geschichte der Vierfüßler* dienten Stettler ebenfalls als Vorlage für einige in Herports *Reiß-Beschreibung* dargestellte Tiere, etwa die Elefanten. In seiner Autobiografie zeigt sich Stettler fasziniert von den Abenteuern des fast gleichaltrigen Künstlerkollegen, der nach der Lehre bei Albrecht Kauw (1621–1681) nach Amsterdam reiste, «allwo er Lust bekommen auch fremde Länder zu besehen». Herports «fremde Vorstellungen Ost-Indischer Völker, Trachten, Thiere, Früchte, Bäume, Meerfahrten, Seestürme» wären wohl wert, «in einer vornehmen Kunst-Cammer» ausgestellt zu werden.⁵¹

Das vielleicht ungewöhnlichste Blatt der Sammlung zeigt vor einem mit Umrisszeichnungen nach hauptsächlich antiken und einigen wenigen naturkundlichen Motiven dicht übersäten Grund einen wohl nach der Natur gemalten «Imbenfraß» (Bienenfresser, *Merops apiaster*) sowie eine weibliche Laubheuschrecke mit langen Flügeln und ebenso langem Legestachel (*Tettigonia viridissima*) (Abb. 9). Die feinen Umrisszeichnungen von Tempeln, Theatern, Stadien, Triumphbögen, Rüstungen, Waffen könnten den Münzen, Medaillen und numismatischen Werken Morells entnommen worden sein, die Stettler nach eigenen Angaben für diese Blätter benutzte.⁵² Der frisch getötete, mit einem Faden am langen gekrümmten Schnabel aufgehängte Vogel wurde so auf eine Seite gedreht, dass sowohl die blaugrüne Unterseite als auch die blassen, von Rotbraun zu Braungrau changierenden Farbtöne des Rückens und die grünlichen Flügeldecken sichtbar werden, wie sie für Jungvögel charakteristisch sind. Die Art der Präsentation erinnert an Dürers oft kopierte tote Blauracke (*Coracias garrulus*) und an die fast gleichzeitig entstandenen Stillleben mit Vogeldarstellungen



Abb. 8

Wilhelm Stettler, «Eyerstock»: Pfau, Gelbbrustara, zwei dunkelhäutige Männer, Affe, Jaguar, Krokodil und Vierfüssler, Wasser- und Deckfarben sowie Tusche (Feder und Pinsel) auf Papier, ca. 22,5×17,2 cm (Blattgrösse), Bern, Burgerbibliothek, FA Stettler 25

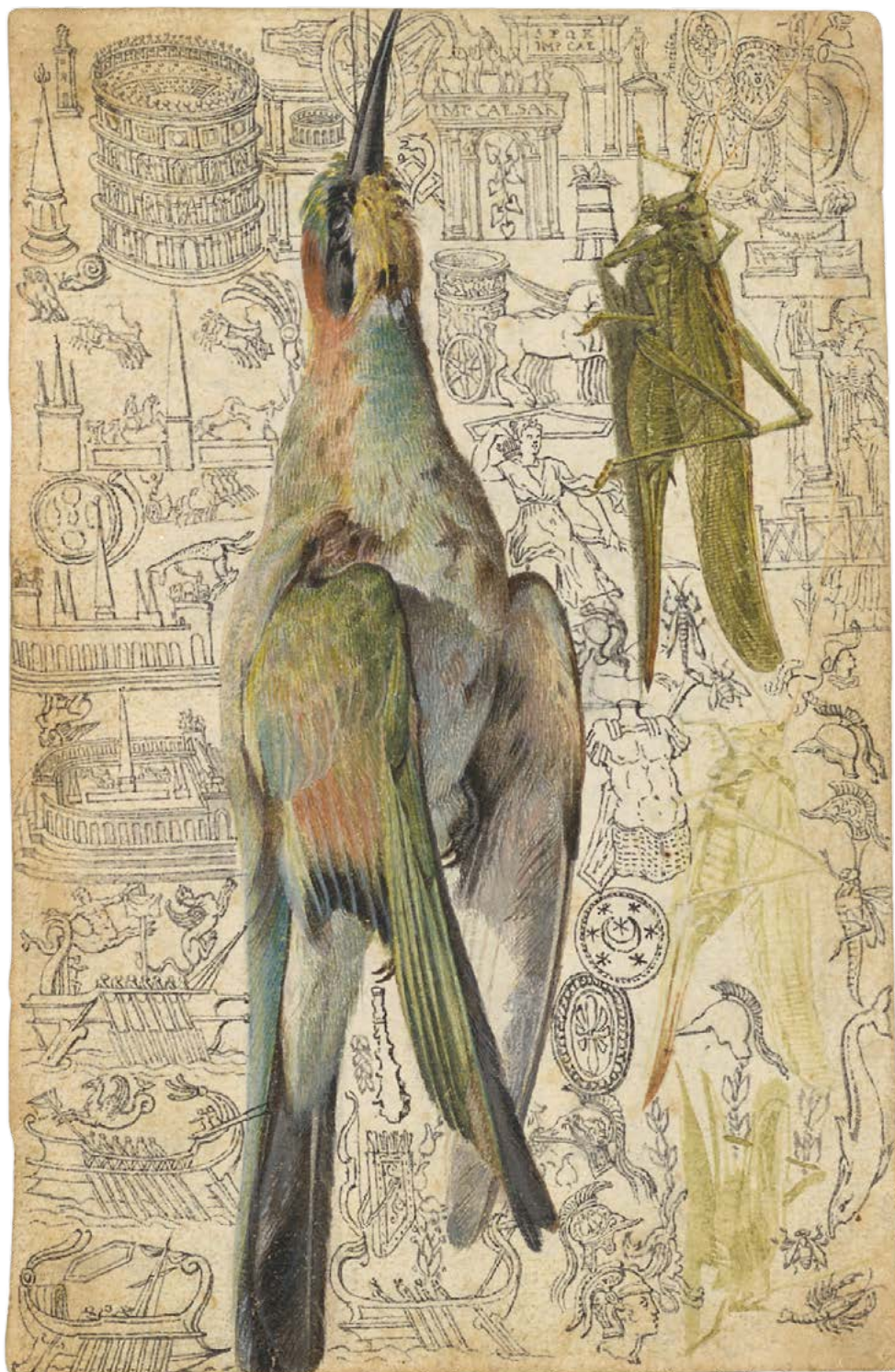


Abb. 9

Wilhelm Stettler, «Eyerstock»: Antike Motive, Bienenfresser (*Merops apiaster*) und Grünes Heupferd (*Tettigonia viridissima*), Feder und Tinte, Wasser- und Deckfarben auf Papier, ca. 16×10,5 cm (Blattgrösse), Bern, Burgerbibliothek, FA Stettler 25



Abb. 10

«Merops; Guespier; Imbenstecher», Deckfarben auf Papier, ca. 31 × 18 cm, in *Vogelbuch der Familie Graviseth*, Burgerbibliothek Bern, Mss.h.h.XV.49, 139

Kauws (Kat. 1), unter denen sich jedoch kein Bienenfresser befindet.⁵³ Toter, aufgehängter Vogel und scheinbar lebendiges Insekt sind bei Stettler äusserst genau («ad vivum») und in natürlicher Grösse wiedergegeben. Die Auswahl ergab sich wohl dadurch, dass Bienenfresser sich nicht nur von Bienen, sondern auch anderen fliegenden Insekten ernähren. In Gessners *Vogelbuch*, das möglicherweise in Stettlers Exemplar von Gessners *Thierbuch* eingebunden war, konnte er über den «Imbenwolff/oder Imbenfraß» lesen, dass dieser auf Kreta beheimatete Vogel «gantz schön von farb» sei, so dass er mit einem Sittich oder Papagei verglichen werden könne und dass er neben Bienen auch «Höuwschrecken» und Mücken fange.⁵⁴ In der Tat drangen seit dem 17. Jahrhundert Bienenfresser vermehrt auch in Gebiete nördlich der Alpen vor; die zwischenzeitliche Erwärmung des Klimas und das mit wärmeren Witterungen verbundene höhere Aufkommen an Insekten mochte die Zuwanderung dieser im Norden noch kaum bekannten Vogelart begünstigt haben. Im Jahr 1644 wurden mehrere dieser bunten Vögel auch im bernischen Aargau bei Kaiserstuhl gesichtet und geschossen.⁵⁵ Einer dieser toten Vögel gelangte in die Hände von Jakob Graviseth (1598–1658), dem ornithologisch interessierten Besitzer von Schloss Liebegg, der ihn für sein Vogelbuch darstellen liess und dem Bild folgenden Kommentar hinzufügte (Abb. 10): «Diser Vogel ist im Herbst zu Keyserstul in der Grafschaft Baden 1644 geschossen worden, ist villeicht Merops Bellonii, auf deutsch ein Imbenfraß; es seindt ettliche mit einander geflogen.»⁵⁶ In welchem Jahr und auf welche Weise Stettler zu seinem Bienenfresser gelangte, ist ungewiss. Die mit bunter Kreide, Gouache und Aquarell ausgeführte Malerei dokumentiert Stettlers Bemühen um differenzierte Wiedergabe des farbenprächtigen Gefieders, das die Schönheit dieser in wärmeren Gegenden beheimateten Vogelart ausmacht. Dass Stettler den im Norden sel-

tenen Vogel und sein Futter vor einem mit martialischen Motiven belegten Grund zeigt, erhöht die ambivalente Wirkung des Blattes mit seinem agentäuschenden Spiel zwischen Lebensähnlichkeit, Lebendigkeit und Ruhe.

Fazit: Geld und Glück

Der bunte, seit den 1640er Jahren vermehrt auch nach Nordeuropa migrierende Vogel mag hier als Emblem für die Maler und Malerinnen des späten 17. Jahrhunderts stehen, die aus ihrer gewohnten Umgebung aufbrachen, um in der Fremde ihr Glück zu versuchen. Die Motivationen für das Reisen waren vielfältig. Eine Gesellenwanderzeit gehörte zur künstlerischen Ausbildung, wie auch Aufträge und Anstellungen oft einen Ortswechsel erforderten. Ein starker Impuls war schliesslich jene Neugierde oder *curiosité*, die Männer und Frauen sowohl zum Reisen als auch zum Sammeln fremder, ungewöhnlicher oder besonders reizvoller Objekte veranlasste. Reisen war ein wirksames Mittel gegen Unlust und Melancholie. Stettler war nach Amsterdam aufgebrochen, nachdem er nach «etlich 1000 Zeichnungen für Herrn Andreas Morell [...] auch endlich dieser Arbeiten müd» geworden war.⁵⁷ Die Beschäftigung mit Herports *Ost-Indianische[r] Reiß-Beschreibung* mochte der Antrieb gewesen sein, selbst «den grossen Europaeischen Marck-Platz allerley Künsten» kennenzulernen, dessen Reichtum an «seltsamen und unbekandten Sachen und Personen» Herport bewogen hatte, «in das weit entlegene Indien zu säglen».⁵⁸ Stettler begab sich zuerst nach Frankfurt, wo er rund vier Monate blieb, um für Caspar Merian zu arbeiten, und setzte dann seine Reise nach Amsterdam fort.⁵⁹ Sein detaillierter Bericht, wie er in der fremden Stadt erst sein Glück fand, nachdem er sich schon zur Rückkehr nach Bern entschieden hatte, soll diesen Beitrag be-



Abb. 11

Pier Francesco Mola, «**Adio speranza**», Feder und braune Tinte auf Papier, 10,2×18 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1857,0613.365

schliessen. Stettler zeigte sich begeistert von Artus Quellinus' (1609–1668) Skulpturen am neuen Rathaus, besichtigte die Oude Kerk mit ihren Grabmälern, beteiligte sich fleissig an Auktionen, zeichnete im Hafen, begegnete in einem Bierhaus wohl dem Maler, Radierer und Mezzotintstecher Gerard de Lairese (1640–1711), tauschte sich mit Kupferstecher Romeyn de Hooghe (1645–1708) aus und schrieb bewundernd über die gelehrte Anna Maria van Schurman (1607–1678), die er offenbar ebenfalls kennenlernte.⁶⁰ Gleichzeitig versuchte er über den Kupferstichverleger und Kunsthändler Clement de Jonghe (1624–1677) Arbeit zu finden. Als ihm schliesslich der Kupferstecher Christiaan van der Hagen (um 1630–1695) einige Aufträge vermittelte und er auch ein Angebot erhielt, nach Schweden zu reisen, war er schon beim Packen seiner Habselig-

keiten um nach Hause zurückzukehren, da er in «Amsterdam kein Glück für mich sehen konnte».⁶¹

Kehren wir von hier aus nochmals zu Stettlers Betrachtungen über die eigene und Werners «Unglückhaftigkeit» zurück. Im späten 17. Jahrhundert häuften sich gerade in Kunstzentren wie Rom und Amsterdam sogenannte Künstlerklagen.⁶² Während in Bern die Aufträge fehlten, rivalisierten in den grossen Städten Hunderte von Künstlern und Künstlerinnen um Aufmerksamkeit und Unterstützung durch einflussreiche Personen. Satirische Selbstreflexion war eine wirksame Strategie, um den öffentlichen Blick auf die eigene Kunst zu lenken. Eine in Rom geschaffene, mit «Adio speranza» beschriftete Skizze von Pier Francesco Mola (1612–1666) zeigt sein fiktionales Selbst in Gestalt eines Malers, der mit theatralischer



Abb. 12

Aert van Waes, **Der Künstler scheisst auf seine Palette**, 1645,
Radierung, 16,2×21,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. RP-P-OB-61.684

Geste auf die am Boden liegenden Pinsel und Palette weist, während sich sein Begleiter auf einen vierarmigen Anker stützt. Die aus dem Füllhorn fallenden Zwiebeln verdeutlichen die Kluft zwischen Wunsch und Realität (Abb. 11).⁶³ In einer kaum an Deutlichkeit zu übertreffenden Bildsprache verweist der holländische Maler Aert van Waes (um 1620–um 1675) in einer Radierung auf die Wertlosigkeit der schon auf seiner Palette vorbereiteten Farben (Abb. 12). Die Bildunterschrift lautet: «Om dat ick door de konst niet quam to myn vermeten, soo heb ick als ghij siet in de pinseel ghescheten.»⁶⁴

In seinem Rat an die angehenden Maler, bei mässigem Erfolg doch «gleich die Kunst ganz aufzugeben», spricht Stettler zwar eine weniger drastische, doch nicht minder deutliche Sprache. Angesichts der Volatilität des Marktes wurde der Gewinn, den man aus dem Verkauf der eigenen Werke schlagen konnte, zu einem wichtigen Faktor bei der Entscheidung für oder gegen eine künstlerische Karriere. Rasch wechselnde Geschmacksrichtungen erforderten flexible Lebensentwürfe und Identitäten und ein geschicktes Interagieren zwischen Anpassung an bestehende Moden und Stile und Aufmerksamkeit erregender Innova-

tion. Der niederländische Maler und Schriftsteller Samuel van Hoogstraten (1627–1678) hat in der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Einleitung in die hohe Schule der Malkunst) das Gewinnstreben der Kunstschaffenden erstmals auch moralisch und ethisch gerechtfertigt. Malerei sollte nicht nur aus Liebhaberei (*amoris causa*) ausgeübt werden, sondern auch im Hinblick auf einen möglichen Ertrag, der sowohl aus Ruhm und Ehre (*honoris causa*) als auch finanziellem Gewinn (*lucris causa*) bestehen konnte.⁶⁵ In dem Sinne haben auch Werner und Stettler zeit ihres Lebens mit wechselndem Erfolg versucht, ihre künstlerischen Neigungen so auszurichten, dass sie sich ein gutes Leben oder zumindest das Überleben sichern konnten.

Vieles weist nun darauf hin, dass Stettler tatsächlich am Ende seines Lebens «müßig» ging. In seinen letzten Lebensjahren füllte er ein Notizbuch mit feinsäuberlich geschriebenen Exzerpten aus Nicolaus Goldmanns *Civil Bau-Kunst* von 1699 und der zweiten Auflage von Franz Philipp Florinus' *Oeconomus pru-*

dens et legalis (Allgemeiner Klug- und Rechtsverständiger Haus-Vatter) von 1705, den neuesten Publikationen zur klugen Bewirtschaftung von Haus, Land und Garten, die sich auch an bürgerliche Landgutbesitzer richteten.⁶⁶ Vielleicht lässt sich in den Exzerpten ein Indiz für eine glückliche Wendung des eigenen Lebens sehen, das ihm zwar nicht Malerruhm, jedoch eine Fülle bewegender Erfahrungen brachte. Ob er in jenen Jahren des Schreibens und Exzerprierens die Feder oder den Graftstift bisweilen doch noch zum Zeichnen aus Lust an der Linie benutzte, muss hier allerdings offenbleiben.

Ich danke Annette Kranen, Urte Krass, Armin Kunz, Tabea Schindler und David Schmidhauer für die kritische Lektüre meines Beitrags und Marie-Therese Bättschmann, Oskar Bättschmann, Therese Bhattacharya-Stettler, Florike Egmond, Irene Mannheimer, Jennifer Rabe, Paul Smith und Samuel Vitali für zahlreiche Anregungen und Informationen.

- 1 Staatsarchiv des Kantons Bern, Nachlass Sigmund von Wagner (1759–1835), 55 (44/33). Vgl. Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner, 1637–1710*, Zürich 1974, 91, Dok.30. Die im Original nicht mehr erhaltene Autobiografie wurde von Johann Caspar Füssli publiziert: *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: David Gessner 1756, 142–200. Vgl. Oskar Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 165–200, hier 165–171.
- 2 Glaesemer, *Joseph Werner*, 34–35. Werner veräußerte seine Münzen und Medaillen an das königliche Münzkabinett.
- 3 Therese Bhattacharya-Stettler, «Der Maler Wilhelm Stettler» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 357–363.
- 4 Andreas Tacke, «Das tote Jahrhundert: Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts» in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51 (1997), 43–70.
- 5 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675/1679/1680*. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner,

Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Schreurs und Thorsten Wübbena (2008–2012), Bd. 2, Buch 2 (Skulptur), 83, URL: <http://ta.sandrart.net/de/text/976?item=auto58683#auto58683> (Zugriff am 26. 06. 2021). Zur Verleihung des goldenen Ehrenpfennigs an Werner: Glaesemer, *Joseph Werner*, 86, Dok.30.

- 6 Vgl. Hans A. Michel, «Das wissenschaftliche Bibliothekswesen Berns vom Mittelalter bis zur Gegenwart» in *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 47/3 (1985), 182–184.
- 7 Donationenbuch der Berner Bibliothek, Bern Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.1, unter 106: «Eigentliche Erklärung über die Bildnus deß Vordersten Blats in disem gegenwertigen Buch Munificentiae Monumentum». Vgl. *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 252–253, Kat. 298 (Hans Christoph von Tavel).
- 8 Stettler verweist u. a. auf Cesare Ripas *Iconologia*, Adriaan de Jonges *Emblemata*, Peter Laurembergs *Acerra philologica* und Charles Patins Sueton-Ausgabe von 1675.
- 9 *Epistemische Tugenden. Zur Geschichte und Gegenwart eines Konzepts*, hg. v. Andreas Gelhard, Ruben Hackler und Sandro Zanetti, Tübingen 2019; Alexander Maik Stöger, *Epistemische Tugenden im deutschen und britischen Galvanismusdiskurs um 1800*, Paderborn 2021.

- 10 Glaesemer, *Joseph Werner*, 133–134, Kat. 44; *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog, Berlin), hg. v. Rüdiger Klessmann, Berlin 1966, 143, Kat. 208 (Hans Möhle).
- 11 Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge 2005.
- 12 Heide Klinkhammer, *Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1992, 184–210.
- 13 Zu Werners «Kunst-Cabinet»: Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 325. Zu den «Kupferstichen italienischer Meister», die Werner während seines Romaufenthalts erwarb: Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 151.
- 14 Glaesemer, *Joseph Werner*, 37–44; 126, Kat. 37; Peter Prange, *Deutsche Zeichnungen 1450–1800, Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett*, Köln u. a. 2007, Bd. 1, 380, Nr. 1134.
- 15 Vincenzo Tedesco, «Treasure Hunt – Roman Inquisition and Magical Practices *Ad Inveniendos Thesuros* in Southern Tuscany» in *Religions* 10 (2019), www.mdpi.com/journal/religions/10.3390/rel10070444 (Zugriff am 28. 06. 2021).
- 16 Stefan Jäggi, «Alraunenhändler, Schatzgräber und Schatzbeter im alten Staat Luzern des 16.–18. Jahrhunderts» in *Der Geschichtsfreund* 146 (1993), 37–113.
- 17 *Wol-geschliffener Narren-Spiegel*, durch 115 Merianische saubere Kupfer vorgestellt durch Wahrmond Jocosorius, Freystadt [= Frankfurt], in diesem Jahr [wohl 1670], Nr. 20.
- 18 Ausführlich zum Begriff: Martin Mulsow, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, 9–36.
- 19 Zu Patin: Giovanni Corini, «Der Arzt und Numismatiker Charles Patin in Padua» in *Numismatische Literatur 1500–1864*, hg. v. Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, 39–46; Robert Felfe, «... der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben», Charles Patin (1622–1693) – Physiognomie eines reisenden Curieux» in *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung, Festgabe für Horst Bredekamp*, hg. v. Ulrike Feist und Markus Rath, Berlin 2012, 325–346.
- 20 Zu Morell: Marie Therese Bättschmann, «Neuentdeckte Zeichnungen des jungen Johann Heinrich Füssli (1741–1825)» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 56/2 (1999), 137–148; Martin Mulsow, «Das numismatische Selbst. Epistemische Tugenden eines Münzeichners» in *Epistemische Tugenden*, 101–119; Mulsow, *Prekäres Wissen*, 358–361. Nach Mulsow könnte Morells Weigerung, zum Katholizismus zu konvertieren, mit ein Grund für die wiederholten Verhaftungen gewesen sein.
- 21 Glaesemer, *Joseph Werner*, 21–23.
- 22 Der Oratorianer und Dichter Jean Bahier (1640–1707) veröffentlichte 1668 eine Sammlung lateinischer Gedichte über die Miniaturen, die Werner für Bahiers Freund Eustache Quinault in Troyes gemalt hatte: Jean Bahier, *In Tabellas excellentissimi pictoris Josephi de Werner, ad nobilem et eximium virum Eustachium Quinot, apud quem illae visuntur Trecis, carmen*, Troyes: François Jacquard 1668.
- 23 Zu Johann Ulrich Mayr: Yannis Hadjinicolaou, *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016, 66–73.
- 24 Vgl. zum Folgenden: Bruno Bushart, «Zur Augsburger Malerei des Barock» in *Augsburger Barock* (Ausstellungskatalog, Augsburg), hg. v. Bruno Bushart, Augsburg 1968, 95–100; ders., «Die Augsburger Akademien» in *Academies between Renaissance and Romanticism of Art, Leids Kunst-historisch Jaarboek*, 5–6, 's-Gravenhage 1989, 332–347.
- 25 Charles Patin, *Quatre relations historiques*, Basel: ohne Verl. 1673, 75: «Herr Werner liebt nicht nur die Neugierde, er ist deren Quelle; täglich ergiesst sie sich aus seinem Genie und seinen Händen. Er ist der Vater einer unbegrenzten Anzahl von Ausdrucksmöglichkeiten, welche die Augen bezaubern und die Einbildungskraft hinreißen.» (Übersetzung der Verfasserin.) Zu Patins Begriff der «Curiosité»: Felfe, «... der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben», 340–346.
- 26 Patin, *Quatre relations historiques*, 75–76.
- 27 Glaesemer, *Joseph Werner*, 58, 61, 170, Kat. 97.
- 28 Annette Caroline Cremer, «Miniaturisierung als Verdichtung? Von der Relationalität der Dinge» in *Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Julia A. Schmidt-Funke, Wien 2019, 137–159.
- 29 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 333.
- 30 Ebd., 333.
- 31 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 153.
- 32 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 333–334. Glaesemer, *Joseph Werner*, 57–58, 166–170, Kat. 88–95.
- 33 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 168.
- 34 Ebd., 171 (zu Aubry), 179 (zu Morell), 190 (zu Patin).
- 35 Zur Fülle von Schriften von Praktikern, die nach 1400 entstanden: Pamela H. Smith, «Why Write a Book? From Lived Experience to the Written Word in Early Modern Europe» in *Bulletin of the GHI* 47 (2010), 25–50.
- 36 Wilhelm Stettler, *Von dem rechten Weg zu der Edlen Mahlerey*, [Bern] 1679. Das hier benutzte Exemplar befindet sich in der Burgerbibliothek Bern, eingebunden in FA Stettler 5.
- 37 Stettler, *Von dem rechten Weg*, 6–9. Vgl. Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern», 171–178. Auch Werner verstand «copieren», «nach dem Leben mahlen» und «Erfinden der Geschichten» als Grundlagen des Unterrichts seiner «Hohe[n] Schule der Mahlerkunst»: Joseph Werner an Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau, Bern, 23. September 1693. Zit. nach: Glaesemer, *Joseph Werner*, 88, Dok. 20.
- 38 Stettler, *Von dem rechten Weg*, 17–18, 24.
- 39 Willem Goeree, *Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst/ Oder der Rechte Gebrauch der Wasserfarben*, Hamburg: Johann Naumann und Georg Wolff 1677.
- 40 Andreas Morell, *Specimen universae rei nummariae antiquae*, Paris: Thomas Moette 1683, 136.
- 41 Charles Patin, *Introduction à l'histoire, par la connoissance des medailles*, Paris: Du Bray 1665, 13–14: «C'est l'Histoire [...] la messagere de l'antiquité, & la maistrresse de la vie, qui nous inspire tousjours de nobles sentimens, & qui nous fait

- connoître l'expérience des règles qui doivent former notre Philosophie morale. Cette Histoire ne s'apprend pas seulement dans les Livres [...] Il en faut croire les monuments du temps, dont les Médailles sont les marques les plus assurées.» Vgl. Robert Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, Farnham, Surrey 2015, 29.
- 42 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 2 (Skulptur), 83; vgl. oben, Anm. 5.
- 43 Für Informationen zum Druckverfahren danke ich sehr herzlich Armin Kunz. *Mōrias enkōmion. Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. declamatio. Cum commentariis Ger. Listrii, et figuris Jo. Holbenii. E codice Academiae Basiliensis*, Basel: Johann Rudolph Genath 1676. Patin fügte seiner Ausgabe die Biografien von Erasmus und Hans Holbein d. J. mit je einem Katalog ihrer Werke hinzu. Oskar Bätschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, 101, 205–207; Pascal Griener, «Holbein and the Paradigms of Art-Historical Interpretation» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), 99–110, hier 100–101.
- 44 *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, hg. v. Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, *Intersections*, 27, Leiden 2012.
- 45 Mehrere von Stettlers Büchern befinden sich noch heute in der Universitätsbibliothek Bern und tragen den Besitzervermerk «Wilhelm Stettler. 1707». Hellmut Thomke, «Die Bibliothek Wilhelm Stettlers» in *Berns mächtige Zeit*, 309.
- 46 Burgerbibliothek, FA Stettler 25. *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 202–203, Kat. 167 (Marie-Therese Bätschmann). Vgl. Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 175. *Alte Meister. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Monika Brunner und Marc Fehlmann, Bern 2000, 84–80 (Monika Brunner).
- 47 Dietlinde Goltz, «Der leere Uterus. Zum Einfluss von Harveys *De generatione animalium* auf die Lehren von der Konzeption» in *Medizinhistorisches Journal* 21 (1986), 242–268; Gianna Pomata, «Vollkommen oder verdorben? Der männliche Samen im frühneuzeitlichen Europa» in *L'Homme* 6 (1995), 59–85.
- 48 Vgl. Loïc Capron (Hg.), «Autobiographie de Charles Patin (*Lyceum Patavium*, 1682)» in *Correspondance complète et autres écrits de Guy Patin*, Paris 2018, URL: <https://www.biusante.parisdescartes.fr/patin/?do=pg&let=7003> (Zugriff am 12. 06. 2021).
- 49 Albrecht Herport, *Eine kurtze ost-indianische Reiß-Beschreibung*, Bern: Georg Sonnleitner 1669. Herzog, Ryter und Strübin Rindisbacher, *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 196–165, Kat. 164 (Marie-Therese Bätschmann und Thomas Klöti); 201–202, Kat. 166 (Marie-Therese Bätschmann).
- 50 Johannes Jonston, *De quadrupedibus*, Frankfurt a.M.: Merian [o. J.], Tab. III (Equus Aethiopicus), Tab. V (Zebra), Tab. XII (Onager, Lupus Marinus, Capra Sylvestris). Mein herzlicher Dank geht an Paul Smith für den freundlichen Hinweis. Zur Druckgeschichte von Jonstons in sieben Bänden erschienenem *Theatrum universalis historiae naturalis* (1650–1662): Lucas Heinrich Wüthrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg 2007, 209.
- 51 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 178–179.
- 52 Ebd., 175.
- 53 Peter Lüps und Georges Herzog, «Die Vogelwelt auf den Stilleben Albrecht Kauws (1616–1681). Eine Quelle für die Faunistik?» in *Der Ornithologische Beobachter* 99 (2002), 161–186. Zu den zahlreichen Nachahmungen von Dürers *Toter Blauracke* (um 1500 oder 1512, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, mit Deckweiss und Gold gehöht, 27,4×19,8 cm, Wien, Albertina, Inv.Nr. 3133): *Albrecht Dürer* (Ausstellungskatalog, Wien), hg. v. Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Ostfildern-Ruit 2003, 272–275, Kat. 723 (Heinz Widauer).
- 54 Conrad Gessner, *Vogelbuch*, Zürich: Christoffel Froschauer 1557, fol. 151r–v.
- 55 Ragnar Kinzelbach, Bernd Nicolai und Rolf Schlenker, «Der Bienenfresser *Merops apiaster* als Klimazeiger: Zum Einfluss in Bayern, der Schweiz und Baden im Jahr 1644» in *Journal für Ornithologie* 138 (1997), 297–308.
- 56 *Die Vögel der Familie Graviseth. Ein ornithologisches Bilderbuch aus dem 17. Jahrhundert*, hg. v. Burgerbibliothek Bern, Bern 2010, 101. Jakob Graviseth war der Erbe der berühmten Bibliothek seines Taufpaten Jacques Bongars (1554–1612), die er 1632 – wohl im Austausch gegen die Erteilung des Bürgerrechts – der Berner Bibliothek vermachte.
- 57 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 179.
- 58 Herport, *Eine kurtze ost-indianische Reiß-Beschreibung* («Vorred»).
- 59 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 180.
- 60 Ebd., 184–189.
- 61 Ebd., 188.
- 62 Vgl. *Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, hg. v. Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker, Petersberg 2015.
- 63 Andreas Thielemann, «Klage – Klugheit – Standhaftigkeit. Künstlertopik von Vitruv und Albert bis Elsheimer und Poussin» in *Adam Elsheimer in Rom. Werk – Kontext – Wirkung*, hg. v. Andreas Thielemann und Stefan Gronert, München 2008, 15–50, hier 46, Abb. 23.
- 64 «Weil ich durch die Kunst nicht zu meiner Miete kam, habe ich, wie ihr seht, in den Pinsel geschissen.» (Übersetzung der Verfasserin.) Vgl. Nils Büttner, «Innovation dank misslicher Umstände – Künstlerklagen aus Rembrandts Amsterdam» in *Die Klage des Künstlers*, 96–105, hier 101–102.
- 65 Jan Blanc, «Van Hoogstraten's Theory of Theory of Art» in *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Painter, Writer, and Courtier*, hg. v. Thijs Weststeijn, Amsterdam 2013, 35–51, hier 42–43.
- 66 Bern Burgerbibliothek, FA Stettler 5.



Katalognummern 15–20

15 | Hans Herman (nachweisbar ab 1516)

nach Hans Holbein d. J.

Augsburg 1498–1543 London

Titelinfassung mit Kebes-Tafel (sogenannte Fassung D), 1522

Holzschnitt, 27,6×19,1 cm

Der Holzschnitt von Hans Holbein d. J. wirkt wie ein Wimmelbild, in dem sich unzählige Figuren in einer von Mauern und Zäunen durchzogenen Landschaft tummeln. In der Mitte des Blattes befindet sich ein Textfeld. Zwar ist der Titel in dem ausgestellten Blatt ausgeschnitten worden, doch handelt es sich um jene Grafik, die der Basler Verleger Valentin Curio erstmals 1522 für ein Griechisch-Lexikon des Aldus Manutius drucken liess und in den folgenden Jahren für weitere Publikationen verwendete.¹ Wahrscheinlich wurde das Blatt wegen seines Wertes als Kunstwerk aus dem Buch entnommen und liegt daher nun als Einzelblatt und ohne Titel vor.

Eine Mauer umschliesst das Bildfeld und unterteilt es in fünf Bezirke, die durch Tore miteinander verbunden sind. Folgen wir dem gewundenen Weg vom unteren bis zum oberen Bildrand, erwartet uns eine prächtige Festung. Unterwegs treffen wir auf viele Figuren, von denen einige mit Schriftzügen versehen sind und so als Allegorien identifiziert werden können. Beispielsweise *Genius*, der alte Mann am unteren Bildrand, der den Eintretenden Anweisungen mit auf den Weg gibt. Oder die Dame, die oben vor den Toren der Festung thront und über deren Kopf *Felicitas* (Glückseligkeit) geschrieben steht: Feierlich krönt sie

einen vor ihr knienden Menschen. Doch auch qualvolle Allegorien lauern auf dem Weg, zum Beispiel der Schmerz (*Dolor*) oder die Traurigkeit (*Tristitia*), die daneben kauert.

Hat vielleicht schon jemand erkannt, dass es sich bei Holbeins Holzschnitt um eine Verbildlichung des Kebes-Textes handelt? Wir blicken hier auf eine Anleitung für einen erfolgreich gemeisterten Lebensweg. In der Renaissance und bis ins 19. Jahrhundert hinein genoss der antike Text *Tabula Cebetis* (Κέβητος Πίναξ) grosse Popularität und es entstanden zahlreiche Verbildlichungen. Holbeins Entwurf reiht sich also in die lange Tradition von Kebes-Darstellungen ein und gilt als ein herausragendes, für folgende Generationen prägendes Beispiel.²

Betrachten wir das Blatt, so fällt die Verbindung von Text und Bild auf: In einer Art Wechselbeziehung können sich die beiden Ebenen gegenseitig zu mehr Verständnis, Aussagekraft oder Attraktivität verhelfen. Vielen Kebes-Darstellungen wurden Ausschnitte des Textes oder, wie hier bei Holbein oder bei der *Berner Kebes-Tafel*, Beschriftungen hinzugefügt, um spezifische Stellen zu erläutern oder Figuren kenntlich zu machen.³

Bei Frontispizen, also verzierten Buchtitelblättern, unterstützt wiederum das Bild den Text bzw. führt in den Inhalt des Buches ein. Solche

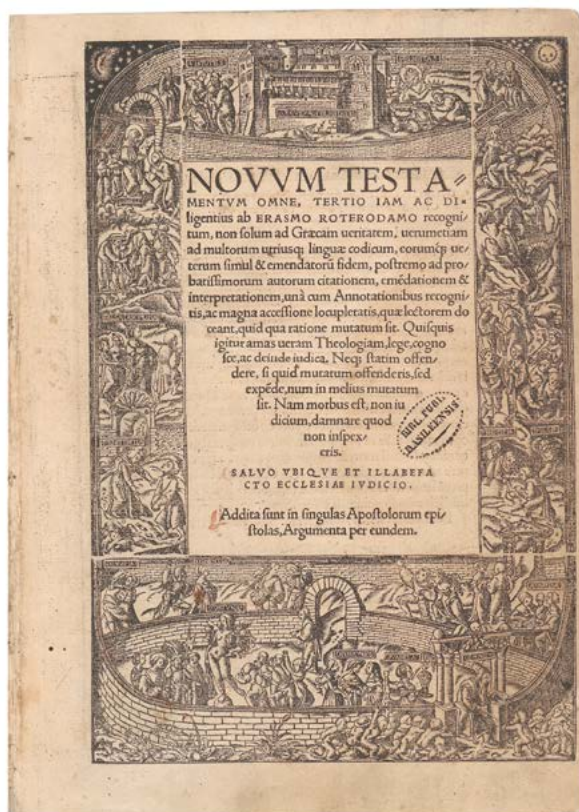


Abb. 15a

Hans Holbein d.J., **Titeleinfassung mit Kebes-Tafel** (sogenannte Fassung A), 1521, Metallschnitt, Titelblatt in Erasmus von Rotterdam, *Novum Testamentum omne*, Basel: Io. Froben, 1522
Universitätsbibliothek Basel

Titelblätter wurden meist in enger Zusammenarbeit zwischen Künstler:in, Verleger:in und Autor:in entwickelt und hatten wichtige Funktionen zu erfüllen: Sie dienten nicht nur dazu, den Leser:innen einen Vorgeschmack auf das Werk zu vermitteln, sondern auch dazu, das Buch zu verschönern und letztendlich mehr Verkäufe zu erzielen.⁴ Die Kebes-Tafel wurde von Holbein zwischen 1521 und 1522 in insgesamt vier Versionen ins Bild gesetzt. Mehrere Basler Verleger gaben sie in Auftrag und nutzten sie für die Titelblätter unterschiedlicher Bücher. Nach Erhalt des Auftrags stellte Holbein vermutlich jeweils zeichnerische Entwürfe her, die dann vom Formschneider in die Druckstöcke bzw. -platten umgesetzt wurden.⁵ Am prominentesten unter den Drucken ist vielleicht das Titelblatt des Neuen Testaments des Erasmus, das 1522 herauskam (Abb. 15a). Offenbar erschien das Motiv für vielerlei Publikationen passend. Da der Kebes-Text vor allem zum Erlernen des Griechischen zum Einsatz kam, ist es nachvollziehbar, dass der Verleger Curio dieses Sujet für ein griechisches Wörterbuch wählte.

Was wir hier sehen, ist die letzte der vier Fassungen, Fassung D, die Holbein alle innert einem Jahr entworfen haben soll.⁶ Heute scheint es aufgrund vieler anderer belegter Aufträge

in dieser Zeit zweifelhaft, dass Holbein in so kurzer Zeit vier Entwürfe gemacht haben soll. In einem jüngeren Forschungsbeitrag wurde die Hypothese aufgestellt, Holbein sei lediglich bei der ersten Fassung tatsächlich beteiligt gewesen und bei den drei restlichen Versionen handle es sich um «eigenhändige Wiederholungen durch den Formschneider».⁷ Holbeins Titeleinfassung bietet bei Betrachtung der anderen Werke der Ausstellung, insbesondere der Berner Kebes-Tafel, einen interessanten Vergleich, sei es in der unterschiedlichen Umsetzung des Kebes-Textes, im Spiel zwischen Text und Bild oder in den damaligen Arbeitsweisen.

Joana Kunz

- 1 Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis, oder «Spiegel des Menschlichen Lebens darin Tugent und untugent abgemalet ist»*. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973, 34, 35. Ein deutlich späterer Abdruck desselben Druckstocks findet sich ebenfalls im Bestand des Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. S 1059. Es handelt sich um das Titelblatt des *Lexicon graecolatinum Gesnerum Philosophum, Arnoldum Arlenium pari erudition & diligentia viros ...*, Basel 1552, s. auch das Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur 2 L.gr.41 unter <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=220748573&db=100&View=default> (Zugriff am 16. 07. 2021).
- 2 Schleier, *Tabula Cebetis*, 77.
- 3 Ebd., 40.
- 4 Rienk Vermij, «The light of nature and the allegorisation of science on Dutch frontispieces around 1700» in *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 61/1 (2011), 208–237, 209; ebd., 212.
- 5 Christian Rümelin «Hans Holbein und die Druckgraphik» in *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532* (Ausstellungskatalog, Basel), hg. v. Christian Müller u. Stephan Kemperdick, München u. a. 2006, 124–130. Bei den Versionen der Kebes-Tafel handelt es sich teils um Holzschnitte, teils um Metallschnitte.
- 6 Alle vier Entwürfe (A–D) unterscheiden sich technisch und kompositorisch voneinander und wurden alle für Buchtitel verwendet. Die Fassungen A und C, beides Metallschnitte, stehen in enger Beziehung zueinander. Parallel dazu gehören die Fassungen B und D, beides Holzschnitte, klar zusammen. Vgl. Schleier, *Tabula Cebetis*, 34, 35.
- 7 Christian Rümelin, Kat. D. 8 (Texteinfassung mit der *Tabula Cebetis* (sogenannte Cebes-Tafel A) in *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, 441–443.



16 | Wilhelm Stettler

Bern 1643 (Taufjahr)–1708 Bern

Die Weisheit zeigt dem Genie den Weg zum Ruhm, 1675

Tusche laviert, 14,5×15,5 cm

Ein nach oben gezogener Vorhang gibt den Blick auf eine bühnenhafte Szene frei. Auf einer monumentalen Freitreppe unter einem Bogen agieren insgesamt fünf Figuren rund um einen Altar, auf dem offenbar gerade ein Rauchopfer dargebracht wird. Die Szene scheint rätselhaft: Zentral im Vordergrund interagieren ein nackter geflügelter Jüngling und eine alte Frau in sich bauschendem antikisierendem Gewand.¹ Beide schreiten in dieselbe Richtung. Der Jüngling, eine Personifikation des Genies, streckt die Arme gestikulierend aus. Ängstlich und den Blick hilfesuchend zu der hageren Frauengestalt erhoben, bei der es sich um die Weisheit handelt, tut das Genie einen Schritt nach vorn. Die Weisheit wendet sich zu ihm zurück, spricht mit ihm und weist ihm mit ihrem leuchtenden Zepter die Richtung. Unter dem anderen Arm trägt sie ein offenes Buch. Leuchtzepter und Buch sind Attribute der Personifikation der Weisheit.² Sie zeigt also in einem entschiedenen Gestus dem Genie den Weg und dieses folgt ihr zögerlich.

Direkt hinter den Hauptfiguren steht der Altar, von dem hohe Rauchwolken emporsteigen. An der Feuerquelle steht eine antike Tempelpriesterin, die eine Weihrauchampel hält. Hinten lehnen zwei weitere Figuren an der Balustrade

der langen Treppe. Die Gestalt direkt hinter der Weisheit hält ein Zaumzeug in der Hand, was sie als Personifikation der Mässigung (*Temperantia*) ausweist.³ Die weiter hinten stehende Figur hält zwei Waagschalen in der erhobenen Hand. Mässigung und genaues Abwägen werden, so lässt sich die Darstellung verstehen, den Weg des Genies markieren. Der Treppenaufgang führt zu einem monumentalen römischen Palast.

In der unteren rechten Ecke des Bildes ist die Signatur «J. Werner 1618» zu erkennen. Obwohl der Berner Künstler Wilhelm Stettler Autor der Zeichnung ist, verweist die Signatur also auf Stettlers kaum älteren Lehrer Joseph Werner. Schon dieses Verschwinden des eigentlichen Zeichners hinter dem Namen seines Lehrers verdeutlicht, dass das Verhältnis der beiden Maler kein gleichrangiges war. Stettler sah sich als dienstbeflissenen Gehilfen seines verehrten Lehrmeisters. Gemeinsame Aufträge erledigte er mit grösstem Pflichtbewusstsein.⁴ Werner dagegen versuchte, seinen sozialen Aufstieg zu forcieren, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch prächtige Kleidung und sein Auftreten. Seine Laufbahn verlief jedoch nicht geradlinig, Erfolge wechselten mit herben Rückschlägen. Aus Berichten Stettlers selbst über seinen Lehrer, «lässt sich

die groteske Selbstüberschätzung Werners erkennen».⁵ So unterschieden sich die Charaktere dieser Kunstschaffenden in grundlegender Weise.

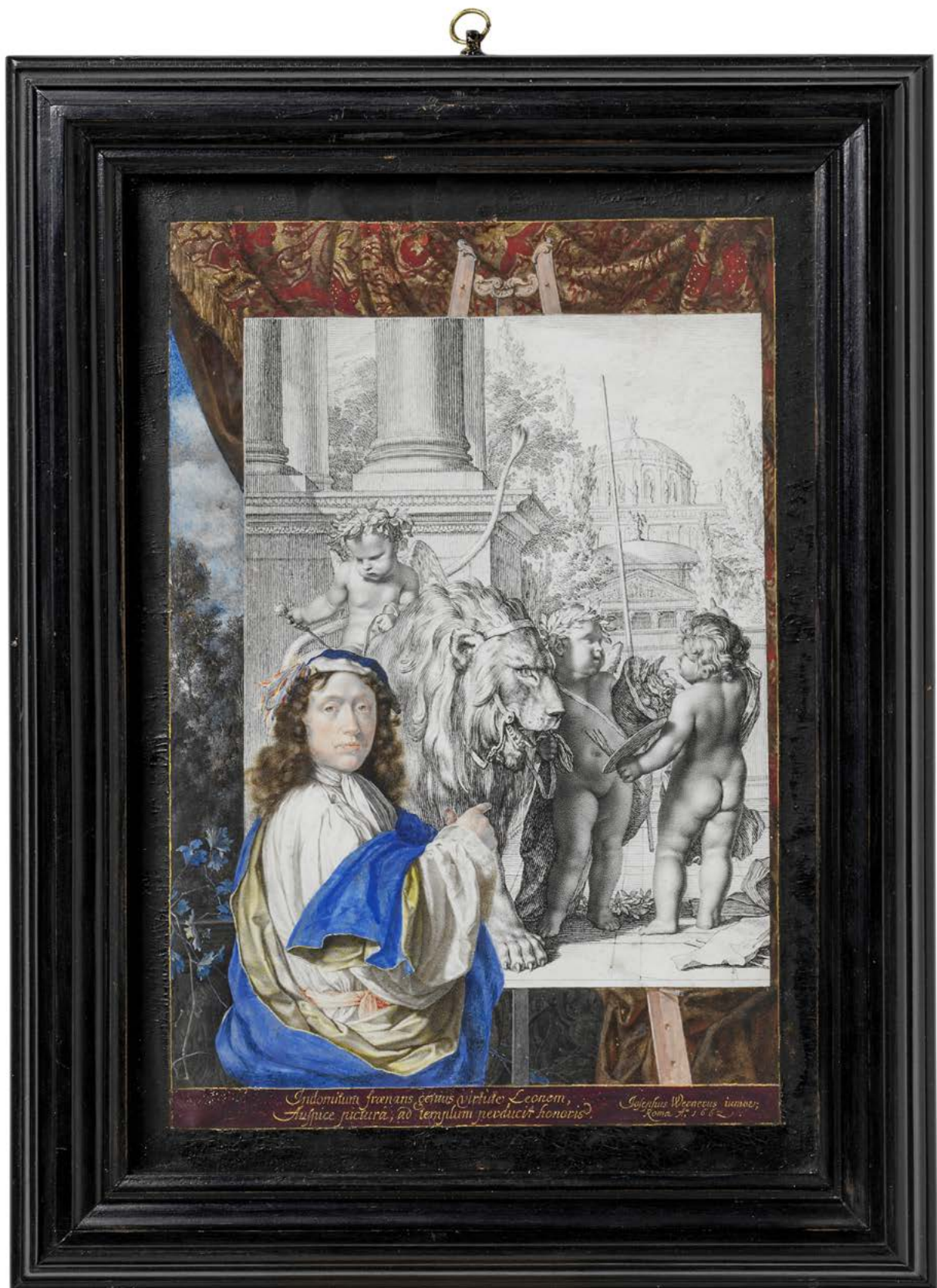
Deutlich wird dies beim Vergleich der besprochenen Zeichnung Stettlers mit dem im Victoria & Albert Museum aufbewahrten Selbstbildnis von Joseph Werner von 1662 (Abb. 16a). Dort stellt sich Werner mit einem kostbaren Gewand dar. Mit dem Zeigegestus verweist er – in Farbe – auf das Bild im Bild, das noch nicht farbig ausgeführt ist und vor einem rot-goldenen Vorhang und einem Landschaftsausblick positioniert wurde. Das Staffeleibild, auf das Werner deutet, zeigt einen gezäumten Löwen mit drei Putti vor einer antikisierenden Landschaft mit Tempel. Einer der Putti hält eine Palette und weist zum Tempel des Ruhmes, welcher sich im Hintergrund befindet. Dieser wird also von Werner als angemessener und rechtmässiger Ort für den Künstler beansprucht. Wird die künstlerische Schaffenskraft durch den Löwen verkörpert, so gilt es dennoch, wie das Zaumzeug und auch die Inschrift auf dem Bild andeuten, dessen Wildheit durch Tugend im Zaum zu halten.⁶ Stettlers Tuschezeichnung vermittelt hingegen eine etwas zögerliche Ehrfurcht gegenüber der Weisheit. Auch das Genie muss sich mässigen und mit Respekt

durch die heiligen Hallen der höchsten Künste schreiten. Vor allem aber muss es von der belehrten und dadurch «erleuchteten» Weisheit angeleitet werden. So zeigt sich, dass Werner sich als Künstler eher mit unbändiger schöpferischer Energie verbindet, die durch Tugend auf ein produktives Mass zu bringen ist, Stettler hingegen stellt Gelehrsamkeit und Respekt ins Zentrum seines Konzepts der Künstler-tugend.

Diese Auffassung legte Stettler nicht nur im Bild, sondern auch schriftlich nieder. Er betonte in seinem Malereitraktat *Von dem rechten Weg zu der edlen Malerei* von 1679, dass das Malen seine Vollendung erst im Verständnis der ihr zugrundeliegenden Wissenschaft finde. Sein Traktat fordert zudem eine Ausbildung als notwendige Grundlage für die richtige Ausübung des Künstlerberufs.⁷

Abb. 16a

Joseph Werner d.J., **Selbstbildnis mit der Allegorie des Ruhms**, 1662, Wasserfarbe auf Pergament auf Holz, 22,1 × 15,4 cm, London, Victoria and Albert Museum



Die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Beruf des Malers hat die Gestaltung des Werks *Die Weisheit zeigt dem Genie den Weg zum Ruhm* wohl massgeblich geprägt. So erklärt sich, woher die hier zur Darstellung kommende Demutshaltung des geflügelten Jünglings vor der respektgebietenden Figur der Weisheit rührt.

Tiziana Zbinden

1 Oskar Bächtli, «Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, 165–200.

2 Ebd. 182–183.

3 Ebd.

4 Vgl. zur Laufbahn Wilhelm Stettlers auch den Essay «Zwei Berner Maler versuchen ihr Glück. Joseph Werner, Wilhelm Stettler und die Kunst der kleinen Form» von Christine Göttler im vorliegenden Band.

5 Bächtli, «Gelehrte Maler», 178 und 181, Zitat 181.

6 Ebd. 182–183; die Inschrift lautet: «Indomitum frœnans genius virtute Leonem/Auspice pictura; ad templum perducit honoris» («Der Genius, der mit Tugend den wilden Löwen zäumt/führt ihn mit Hilfe der Pictura zum Tempel der Ehren»).

7 Ebd. 171 und 173–176.



17 | Joseph Werner d. J.
Bern, 1637–ca. 1710, Bern
Allegorie auf die Gerechtigkeit, 1662
Öl auf Leinwand, 166×225 cm

Diß recht gerechte Bild mit Zweyter Cron gezieret,
durch Wahrheit vnd Verstand, Gotts lieb mit opffer ehret,
vertreibt durch Gottes straff, die Missethat der welt,
vnd Vnschuld wider gwalt, in stetem schützen helt.
Joseph. Werner. Jun: inven: et Pinxit.¹

Fast zweihundert Jahre lang war dieses Gemälde mitsamt seiner Inschrift eine deutliche Aufforderung an die Amtsträger, die sich in der kleinen Bürgerstube des Berner Rathauses versammelten, die Stadt gut zu regieren.² Der 26-jährige Joseph Werner schenkte dem Rat dieses Bild, um sich als Maler zu empfehlen und seine Heimatstadt zu würdigen.³ Die Allegorie der Gerechtigkeit war auch im öffentlichen Raum Berns zu dieser Zeit allgegenwärtig. Sie vermittelte den Berner:innen eine moralische Orientierung für ihr Handeln und stellt damit bis heute ein Zeugnis der städtischen Vermittlung von Normen und Werten dar.

Als thronende Protagonistin sitzt im Zentrum des Gerechtigkeitsbildes die personifizierte Justitia, die Augen als Zeichen ihrer Unvoreingenommenheit und Unparteilichkeit verbunden.⁴ In ihrer rechten, erhobenen Hand umfasst sie ein Schwert um gegebenenfalls zu strafen. Ihre linke Hand hält die Waage zum

Abwägen der Sachlage und liegt auf den hebräischen Gesetzestafeln des Moses, die das göttliche Recht repräsentieren. Sie beschützt den unschuldigen, wehrlosen kleinen Knaben und das Lamm mit ihrem majestätischen, hermelinbesetzten Mantel, an eine Schutzmantelmadonna erinnernd. Die Stadt Bern ist im holzgeschnitzten Thron als kleiner Bär vertreten. Links vom Thron sitzt die Göttin der Künste, der Weisheit und Strategie, Minerva, im Harnisch, mit Schild und Helm, jederzeit als streitbare Stadtbeschützerin bereit. Mit ihrer linken Hand bekrönt sie die Gerechtigkeit zum Zeichen des Ruhmes mit einem Lorbeerkranz, dem Attribut des Sieges und der Ehre.⁵ Rechts von Justitia huldigen ihr die nackte Wahrheit (*Veritas*) mit Spiegel und die sich für Treue und Glauben einsetzende Fides. Von der nackten Wahrheit wird Justitia mit einem goldenen Reif bekrönt, «mit Zweyter Cron gezieret», und von Fides mit wohlriechendem Weihrauch beräuchert. Vor Justitia stürzt die



Abb. 17a
Hans Gieng, **Gerechtigkeitsbrunnen**, 1543,
Gerechtigkeitsgasse, Bern

«Missethat der welt» mit schulterlosem Gewand, Eselsfell mit Eselskopf – als Zeichen ihrer Einfältigkeit –, und verschiedenem Geschirr die Stufen hinunter. Es sieht aus, als ob der kleine Putto mit seiner ausholenden rechten Hand, in der er Zornesblitze hält, für den Sturz verantwortlich ist. Die Stürzende lässt den Apfel der Versuchung aus der Hand fallen, begleitet von Geld, Silberbecher, Messer, Pfeil und dem Spiegel mit Pfauenfedern. Diese Attribute symbolisieren die Sünde, Raffgier, Gewalt und Eitelkeit der Missetat.⁶

Justitia versinnbildlichte in dieser komplexen Allegorie den Berner Stadtbewohner:innen das gerechte Regiment des blühenden Stadtstaates und diente gleichzeitig der Belehrung.⁷ Die Figur der Justitia war den Berner:innen nicht unbekannt: So findet sie sich beispielsweise am Gerechtigkeitsbrunnen von Hans Gieng (gest. 1562/63) von 1543 (Abb. 17a), dem auch die Gerechtigkeitsgasse ihren Namen verdankt. Er zeigt die Personifikation über den Brustbildern von Kaiser, Papst, Sultan und König stehend.⁸ Im Zuge der Reformation 1528 und des damit einhergehenden Bildersturms übernahm Berns Obrigkeit die Glaubens- und Kirchenhoheit in ihrem Gebiet.⁹ Deshalb wurde die Muttergottes, die den Trumeau-Pfeiler des Berner Münsters zierte, 1575

durch eine Justitia des Bildhauers und Baumeisters Daniel Heintz I. (um 1530/35–1596) ersetzt (Abb. 17b).¹⁰ Auch in einer Wappenscheibe von 1671 findet sich eine ähnliche ikonografische Verschiebung: das christliche Wurzel-Jesse-Motiv (Jesaja 11,1–10) wurde hier auf den Stadtgründer Herzog Berchtold V. von Zähringen übertragen. In ihm wurzelt der Baum des Stadtstaats Bern mit den 26 Ämterwappen. Dort, wo traditionell die Mutter Gottes die Baumkrone zierte, thront neu Justitia in rotem Kleid mit blauem Mantel (Abb. 17c).¹¹

Auch zur Kebes-Tafel lässt sich Werners *Allegorie auf die Gerechtigkeit* in Bezug setzen. Dort weilt die Justitia inmitten ihrer Gefährtinnen und weiteren Kardinaltugenden im Wohnsitz der Glückseligen. Das antike Tugendbild und die christliche Heilslehre waren Themen der Zeit. Der philosophische Lebensweg auf der Berner Kebes-Tafel ergänzte im 17. Jahrhundert den bisher christlichen Heilsweg mit der antiken hellenistischen Wegleitung zum wahren Wissen. Den Gleichklang der beiden Heilswege bezeugt der einstige Standort der Kebes-Tafel im Auditorium der Theologieschule im Barfüsserkloster, wo sie bis 1903 nachgewiesen ist.¹² Im rechten unteren Bildrand der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* findet sich



Abb. 17b
Daniel Heintz I., **Justitia**, 1575
(Original heute im Bernischen Historischen Museum),
Trumeau-Pfeiler des Münsterportals, Bern



die oben zitierte Inschrift. Auch sie verbindet philosophische mit christlichen Werten: Die Amtsträger, die das Recht sprechen, sollen dies von Wahrheit, Glauben und Verstand angeleitet tun und Unschuldige gegen Gewalt beschützen, um so mit Gottes Hilfe die Missetat aus der Welt zu schaffen. Im 17. Jahrhundert tauchen die theologischen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung (*Fides, Caritas, Spes*) und die Kardinaltugenden – Gerechtigkeit, Mässigung, Tapferkeit und Weisheit (*Justitia, Temperantia, Fortitudo, Sapientia*) regelmässig Seite an Seite auf. Als gemeinsame Werte-Grundlage sollten sie in Bern zum Wohlergehen Aller dienen.¹³ Dies belegen Werners Allegorie auf die Gerechtigkeit, die Ämterwappenscheibe und das Programm der Figurenbrunnen. Zudem empfängt Justitia die Besucher:innen auf der Schwelle vom profanen zum sakralen Raum am Hauptportal des Berner Münsters. Im Münster selbst finden wir die *Allegorie der Gerechtigkeit* mit Waage, Schwert und Krone in einem Renaissance-Chorgestühl (datiert 1524) nach Entwürfen von Niklaus Manuel (um 1484–1530).

Abb. 17c

Hans Jakob Bucher zugeschrieben,
Ämterbaumscheibe, 1671,
Glasmalerei, 77,3×57,8 cm,
Bern, Bernisches Historisches Museum



Abb. 17d

Bern Münsterchor, Renaissance-Chorgestühl Nordseite,
nach Entwürfen von Niklaus Manuel (um 1484–1530), 1524,
die gekrönte Justitia mit Schwert und Waage,
Südpforte des Gestühls

Das Münsterchorgestühl «als Monument des klugen Regiments» präsentiert nicht grossformatige Heilige oder die drei theologischen Tugenden, sondern die zwei Kardinaltugenden Mässigung (*Temperantia*) mit Schale und Palmzweig und Justitia (Abb. 17d).¹⁴ – übrigens genau jene, die einige Jahrzehnte später für das Bildprogramm der Brunnen aufgegriffen

wurden. So zeigt sich, dass diese allegorischen Verweise auf Werte in der täglichen Lebenswelt der Berner:innen auf vielfältige Art präsent waren und stets daran erinnerten, dass es die höchste Pflicht jeder Obrigkeit ist, die Gerechtigkeit durchzusetzen.¹⁵

Adriana Basso Schaub

- 1 Georges Herzog, Kat. 131 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Salm), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 161–162; Hans Christoph von Tavel, Kat. 201 (Joseph Werner, Allegorie auf die Gerechtigkeit) in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern) hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 1, 244–245.
- 2 Vgl: Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 181; *Führer durch die Ausstellung Joseph Werner 1637–1710 im Schloss Jeggendorf 1973* (Ausstellungskatalog, Jeggendorf), hg. v. Hans-Christoph von Tavel, Fraubrunnen 1973, 13–14.
- 3 Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 244; Oskar Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 165–200.
- 4 Rolf Hasler, «Justitia in neuem Licht. Die Richterin über Arm und Reich in zwei Bildwerken der bernischen Glasmalerei» in *Licht(t)räume, Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz*, hg. v. Katharina Georgi, Barbara von Orelli-Messerli, Eva Scheiwiller-Lorber, Angela Schiffhauser, Petersberg 2016, 84–92.
- 5 Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 244; Glaesemer, *Joseph Werner*, 181; im Folgenden ebd., 244.
- 6 Ebd., 182.
- 7 Rolf Hasler, «Fenster- und Wappenschenkungen» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 152–157.
- 8 Ursula Schneeberger, ««Zuo beschirmen die gerechtikeyt, (...) un wer es allen fürsten leytt». Staat, Krieg und Moral im Programm der Berner Figurenbrunnen» in *Berns mächtige Zeit*, 157–161; Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 245.
- 9 René Pahud de Mortanges, «Absicherung der Macht: die Justiz. Die Rechtsetzungsgewalt» in *Berns mächtige Zeit*, 47–48.
- 10 Patricia Cavadini-Bielander, Art. «Daniel Heintz der Ältere, I.» in *SIKART Lexikon zur Kunst der Schweiz* (1998, aktualisiert 2017), URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023525> (Zugriff am 05. 05. 2021).
- 11 Hasler, «Fenster- und Wappenschenkungen», 156–157.
- 12 Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 273–291.
- 13 Johannes Tripps, «Niklaus Manuel und die tanzenden Tugenden. Das Berner Chorgestühl (datiert 1524) als Monument des klugen Regimentes» in *Berns mächtige Zeit*, 23.
- 14 Tripps, «Niklaus Manuel und die tanzenden Tugenden», 23.
- 15 Schneeberger, *Zuo beschirmen die gerechtikeyt*, 159.



18 | Albrecht Kauw

Strassburg 1616–1681 Bern

Allegorie der Wissenschaft, um 1670

Öl auf Leinwand, 51×84 cm

In der *Allegorie der Wissenschaft* vermischen sich auf einzigartige Weise sonst separate Gattungen der Malerei: das Stilleben von Objekten einer amtlichen Schreibstube trifft auf eine allegorische Darstellung und den Ausblick in eine Landschaft. Ursprünglich fand das Ölgemälde von Albrecht Kauw als Supraporte im Haus Holzmatt in Kehrsatz (Kanton Bern) Verwendung.¹ Die Platzierung des Gemäldes vermittelte dessen Bedeutsamkeit für den Auftraggeber – der Blick richtete sich für die Bildbetrachtung nach oben und das Werk gewann zusätzlich an Imposanz.

Im Vordergrund des Bildes befindet sich rechts ein viereckiger Schreibtisch, auf welchem ein Brief, ein Tintenfass mit Sanddose, drei Schreibfedern, ein Pergament mit Siegel sowie ein Federmesser und ein Zirkel liegen. Ergänzt werden die Objekte der Schreibstube durch acht in Grösse und Farbe verschiedene Bücher, die mit offenem Schnitt nach vorn und mit einzelnen Lesemarkierungen auf dem Kastenmöbel in der linken Hälfte des Bildes platziert sind. Übernatürliche Elemente brechen in dieses konkrete materielle Dasein der Schreibstube ein: Über der verziert geschnitzten Buchaufgabe mit einem aufgeschlagenen, grossformatigen Buch, das momentan noch unbeschrieben ist, setzt eine geflügelte

Hand zur Linie an. Der Arm, aus der dunklen Wolke rechts kommend, ist auffällig gekleidet und führt eine Pfauenfeder. Durch die Materialität und Farbgebung der Kleidung in Rot sowie den Lichteinfall wird der Arm zusätzlich hervorgehoben. Der akzentuierte Arm und das aufgeschlagene Buch sind in der barocken Emblematik ein gängiges Motiv und stellen das Eingreifen einer höheren Macht in die Geschicke des Menschen dar.² Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts findet sich etwa im Emblembuch des deutschen Dichters und Schriftstellers Gabriel Rollenhagen (1583–1619) ein ähnliches Motiv mit einem aus den Wolken kommenden Arm (Abb. 18a).³ Mit dem lateinischen Ausspruch «Nulla dies sine linea» (übersetzt: «Kein Tag ohne eine Linie zu ziehen»), verweist Rollenhagens Emblem auf die Zeichenkunst. Auch in anderen ikonografischen Zusammenhängen wie Frontispizen wissenschaftlicher Werke des Barock wurde eine Verbindung zwischen der Schöpfung der Welt als Gotteskreation und der Wissenschaft, also dem Hervorbringen von Wissen durch den Menschen selbst, dargestellt.⁴ Kauw's *Allegorie der Wissenschaft* bringt also zwei Welt- und Wissensvorstellungen miteinander in Dialog.



Abb. 18a

Crispijn de Passe d.Ä., **Nulla dies sine linea**
in Gabriel Rollenhagen, *Selectorum emblematum
centuria secunda*, Utrecht: Crispijn de Passe, 1613,
Tafel 24, Radierung und Kupferstich, 20 cm,
Los Angeles, Getty Research Institute

Kauw selbst signierte und datierte die *Allegorie der Wissenschaft* auf dem Rahmen des Landschaftsausblicks im Werk. Dadurch wird der schillernde Status dieses Landschaftsausblickes betont – handelt es sich um ein Fenster oder um ein Gemälde, ein Bild im Bild? Dargestellt ist eine an die flämischen Italianisten erinnernde Küstenlandschaft mit einem Flusslauf, der in einen See mündet. Umrahmt sind die Gewässer von Felsen sowie Ruinen, eingezeichnet sind einzelne Segelschiffe sowie eine markante Festung auf dem prominentesten Steilfelsen in der linken Hälfte des Bildes. Der Kunsthistoriker Georges Herzog erwähnt in seinem umfassenden Katalog zu den Werken Kauws, dass diese Landschaftsdarstellung möglicherweise auf der Vorlage einer Grafik von Paul Bril (1554–1626) beruhen könnte.⁵ Es lässt sich nicht abschliessend feststellen, ob es sich um die Darstellung eines Blicks aus dem Fenster handelt oder ein Gemälde, das an der Wand des dargestellten Raums hängt. Die vor dem Fenster oder Rahmen liegenden Gegenstände, Winkelmass und Lineal, liessen sich leicht in Elemente eines Bilderrahmens umdeuten, in der Annahme, dass es sich um ein trompe l'oeil-Gemälde handelt, das den Eindruck eines Fensterblicks erweckt. Kauw verbindet die Elemente der Allegorie, die nicht

Teil der physisch wahrnehmbaren Welt sind, mit dem Landschaftsbild im Hintergrund durch die Wolke, die sich über beides legt. Den kompositorischen Ausgangspunkt des Werks bildet jedoch das Stilleben einer Schreibstube, dessen Objekte vergleichbar mit anderen Stilleben Kauws (Kat. 1) klar angeordnet sind.⁶

Die Verbindung des Stillebens mit allegorischen Bildelementen sowie dem Landschaftsausblick mit *Vexierbild-Charakter* lassen das Werk als ungewöhnliche Mischung der verschiedenen Malereigattungen erscheinen. Es lässt sich festhalten, dass Kauw durch diese Kombination und ihre Mehrdeutigkeit das eigene künstlerische Tun im Werk reflektiert. Seinen Beruf des Kunstmalers ordnet er in einen wissenschaftlichen Kontext ein und erhöht ihn somit symbolisch. Durch die Übergänge zwischen den verschiedenen Bildelementen hinterfragt Kauw deren (Realitäts-)Status und schafft dadurch ein aussergewöhnliches Gemälde, das die konkrete Gegenständlichkeit des Stillebens, die abstrakte Sinnbildlichkeit der Allegorie und die Wahrnehmungstäuschung des Landschaftsgemäldes miteinander verbindet.

Die *Allegorie der Wissenschaft* darf aufgrund ihrer zahlreichen inhaltlichen und formalen

Verbindungen als eines der bemerkenswertesten Werke im vielseitigen Œuvre Albrecht Kauws wahrgenommen werden.⁷

Sophie Grossmann

1 Eine Supraporte ist ein Gemälde, das oberhalb einer Tür – entweder freihängend oder als Element des Türrahmens – angebracht und Teil der Raumausstattung ist. Informationen über das Haus Holzmatt sind auf der Gemeinde Kehrsatz nicht mehr vorhanden (Stand April 2021). Es ist jedoch bekannt, dass Albrecht Kauw zahlreiche Stadthäuser und Landsitze der Berner Patrizier mit Malereien ausgestattet hat: vgl. Kathrin Nyffenegger, «Albrecht Kauw – Vorratskammer mit Salm, Vorratskammer mit Hahn und Henne» in *Von Malenden Heiligen, schwebenden Pelztieren und schwarzen Flächen. 12 Bilder aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern*, hg. v. der Abteilung Kunstvermittlung-Museumspädagogik des Kunstmuseums Bern, Red. Kathrin Nyffenegger und Beat Schüpbach, Bern 2000, 16–21, 19.

2 Vgl. Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 240.

3 Gabriel Rollenhagen, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht 1613, Tafel 24.

4 Vgl. Rienk Vermij, «The Light of Nature and the Allegorization of Science on Dutch Frontispieces around 1700» in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 61 (2011), 208–237, 233.

5 Vgl. Herzog, *Berner Maler*, 240.

6 Vgl. Kathrin Nyffenegger, «Albrecht Kauw», 18.

7 Vgl. Jürgen Glaesemer, *Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier. Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen*, Bern 1970, 13.



19 | Joseph Werner d. J.

Bern, 1637–um 1710

Allegorie auf die Heilkunst, um 1690

Öl auf Eichenholz, 180×129 cm

Vier in üppige Stoffe gekleidete Figuren führen uns mit ihren Blicken durch das dunkle Gemälde, das die *Allegorie der Heilkunst* darstellt. Das um 1690 entstandene Gemälde stammt von Joseph Werner, dessen Werke häufig allegorisch-mythologische Thematiken behandeln.¹ Die in schweren Gewändern gekleideten Protagonist:innen weisen auf die von Werners Dekorationsstil geprägte Schaffenszeit in Bern hin.² Das breite Bild steht in grossem Kontrast zu Werners Miniaturmalereien, mit denen er sich zwischen 1662 und 1667 in seinen Pariser Jahren einen Namen machte (Siehe *Allegorie des Handels*, Kat. 3).³ Im Jahr 1682 kehrte Werner nach Bern zurück, wo er wirkte, bis er 1695 einem Ruf als Direktor der neu eingerichteten Maler- und Bildhauerakademie in Berlin folgte. Schliesslich kehrte er 1707 nach Bern zurück, wo er 1710 starb.⁴

Das im Gemälde dargestellte Geschehen ist bühnenartig gestaffelt und als Kulisse dient eine düstere Landschaft. Bei erster Betrachtung wandert der Blick in die Mitte des Schauplatzes, wo die als junge Frau personifizierte Heilkunst thront. In der rechten Hand hält sie ein schwarzes Zepter und in der linken eine zur Hälfte abgelaufene Sanduhr, welche die Vergänglichkeit symbolisiert. Neben der Heilkunst steht ein Hahn, als Zeichen der Wach-

samkeit.⁵ Anhand ihres gesenkten Blickes führt die Heilkunst die Betrachter:innen zum erwartungsvollen Gesicht des jungen Arztes, welcher vor ihr kniet. Der Arzt ist umgeben von seinen medizinischen Werkzeugen: In der linken Hand hält er mit starkem Griff einen Schädel und mit der rechten führt er ein Skalpell über die Schädeldecke. Am rechten Bildrand über dem Arzt, im Schatten, steht ein Skelett, welches im Zusammenhang mit der Sanduhr als Vergänglichkeitsmotiv interpretiert werden kann, in diesem Kontext jedoch eher für die Kenntnisse des Arztes in Anatomie zu stehen scheint.⁶ Der Knochenarm stützt sich auf einem Globus ab, ein Zeichen für umfassendes Wissen und Gelehrsamkeit.⁷ Hinter dem Arzt steht ein offener Foliant, zu sehen sind eine Zeichnung der menschlichen Anatomie sowie die Worte «Fideliter Vigilanter atque Prudenter» (treu wachsam und auch klug).⁸ Diese Worte stehen zusammenfassend für die Schlüsseltugenden eines praktizierenden Arztes auch schon in der Frühen Neuzeit. Es scheint, als würde der Arzt der Thronenden etwas erklären oder demonstrieren wollen und erwarte ihre Bestätigung. Über den Arzt beugt sich ein alter, bärtiger Mann: Asklepius, Gott der Heilkunde in der griechischen Mythologie.⁹ Er fasst den Arzt bei der Schulter und

zeigt mit seinem Äskulapstab, um den sich eine Schlange windet, auf eine Anhäufung von Heilkräutern und Blumen, die im Vordergrund auf dem Boden liegen. Die symbolische Bedeutung des Äskulapstabes ist darauf zurückzuführen, dass sich die Schlange alljährlich häutet, somit ein Bild für die Verjüngung darstellt und daher mit Heilberufen assoziiert wird.¹⁰ Die Pflanzen führen uns zur letzten Protagonistin des Werks, Flora, welche ein gelbes Tuch trägt und die Heilkräuter gerade niederlegt. An ihrem muskulösen rechten Arm gleitet unser Blick zu Floras mit Rosen geschmücktem Haupt empor, ihr Blick führt zu Asklepius zurück. Das Gemälde erhält durch die Blickbeziehungen zwischen den Protagonist:innen eine klare Richtung und Erzählstruktur. Alle Figuren schauen auf den Arzt, dieser wiederum schaut zur Heilkunst auf. Selbst der Hund vor den Stufen blickt in Richtung der beiden Männer am rechten Bildrand und hilft so, die Betrachtenden durch das Gemälde zu führen. Die Heilkunst war zur Zeit der Entstehung des Gemäldes gut etabliert in Bern. Ärzte, Spitäler und Apotheken gehörten im 17. Jahrhundert schon lange zum Berner Mikrokosmos dazu.¹¹ Es wird vermutet, dass die erste Apotheke in

Bern um 1430 entstanden ist, um 1700 waren es bereits vier.¹² Seit dem 14. Jahrhundert stand in Bern ein Arzt in Dienst, den die Berner Obrigkeit berief und besoldete – ab 1546 waren es zwei Ärzte. Zu den ärztlichen Dienstpflichten gehörte unter anderem, Arm und Reich gleichermassen zu raten, Apotheken und Hebammen zu beaufsichtigen, und monatlich die Spitäler zu besuchen – wichtig war insbesondere das Inselspital am Altenberg.¹³ Einige der Berner Ärzte des 17. Jahrhunderts standen im wissenschaftlichen Austausch mit internationalen Fachkollegen.

Die *Allegorie der Heilkunst* visualisiert das Thema der Heilkunst in Bern und man könnte sich vorstellen, dass es auch als eine Art Lob auf die Mediziner und Pharmazeuten der Stadt verstanden werden konnte. Leider ist nichts über die Auftraggeber:innen oder den ursprünglichen Standort bekannt. Joseph Werner lässt die vier Akteure – den Arzt, den mythologischen Gott Asklepius, Flora und die Heilkunst selbst – auf einer Bühne mit ihren Blicken kommunizieren und erschafft somit eine Vereinigung der wichtigsten Komponenten der Heilkunst.

Linda Pfanner

- 1 Daniela Niden, Art. «Joseph Werner der Jüngere» in *SIKART Lexikon zur Kunst der Schweiz* (1998, aktualisiert 2011), URL: <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022851&lng=de> (Zugriff am 04. 04. 2021).
- 2 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 194.
- 3 Karin Koschkar, «Joseph Werner d. J.» in *Das Kunstmuseum Bern. Höhepunkte der Schweiz aus sieben Jahrhunderten*, hg. v. Christiane Lange und Matthias Frehner, München 2010, 32–37, 32.
- 4 *Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier. Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen* (Ausstellungskatalog, Oberhofen), Einl. u. Katalog Jürgen Glaesemer, Bern 1970, 14.
- 5 Vgl. Ledermann, «Pharmazie» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 303.
- 6 Kerstin Gernig, «Bewegte Glieder. Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs» in *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf, Hamburg 2001, 403–422, 410.
- 7 Wolfram Dolz und Esther P. Wipfler, Art. «Globus» in *RDK Labor* (2015), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95476> (Zugriff am 05. 04. 2021).
- 8 Glaesemer, *Joseph Werner*, 194.
- 9 Menelaos Christopoulos, Efimia Karakantza und Olga Levaniouk, *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham 2010, 67, Anm. 119.
- 10 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2018, 25.
- 11 Hans-Rudolf Fehlmann, Art. «Apotheker» in *Historisches Lexikon der Schweiz* HLS (19. 06. 2015), URL: <https://www.hls-dhs-dss.ch/de/articles/016398/2015-06-19/> (Zugriff am 28. 04. 2021).
- 12 Ledermann, «Pharmazie», 301, 302.
- 13 Urs Boschung, «Medizin» in *Berns mächtige Zeit*, 296–301, 297–299, zum Inselspital 296, 297.



20 | Joseph Heintz d. Ä.

Basel 1564–1609 Prag

Selbstbildnis mit Bruder und Schwester, 1596

Öl auf Leinwand, 66×107 cm

Eine innige Begegnung von Geschwistern: Aus dem Dunkel des Bildraums schaut uns der Maler Joseph Heintz der Ältere an. Mit Palette und Pinseln in den Händen scheint er die letzten Details eines Bildnisses seiner Schwester Salome fertigzustellen. Sein ihm zwillingshaft gleichender Bruder, Daniel Heintz der Jüngere, steht zwischen Maler und Bild und hält die Bildtafel an der Ecke fest. Er schaut zu seiner Schwester herunter, ja lehnt sich geradezu vor das Bildnis als wolle er es umarmen. Salome ist im Dreiviertelporträt dargestellt und ihr Bildnis ist genauso gut ausgearbeitet wie die ihrer Brüder. Sie scheint auch nicht weniger präsent zu sein als ihre Brüder. Alle drei sind wohlhabend gekleidet. Über ihren Köpfen sind jeweils ihre Altersangaben zu sehen.¹ Joseph und Salome waren zu diesem Zeitpunkt 32 Jahre alt, der Bruder Daniel 21. Auch die Signatur und Datierung des Werks befinden sich am oberen Bildrand: «Heintz. F.» für Heintz fecit (Heintz hat dies gemacht) und «AO 1596» für Anno Domini (im Jahre des Herrn).

In diesem erstaunlichen Familienporträt vereinen sich verschiedene Aspekte: Vor allem ist es natürlich ein ausdrückliches Zeugnis von Familienverbundenheit. Eine zweite, fast identische Version des Berner Werkes befin-

det sich heute in Darmstadt und legt nahe, dass es einst drei Versionen gab, die unter den Geschwistern verteilt wurden.² Anlass war wohl der Tod ihres Vaters Daniel Heintz des Älteren und seine Beisetzung in Bern.³ Daniel Heintz der Jüngere war in die Fussstapfen seines Vaters getreten und arbeitete in Bern erfolgreich als Architekt.⁴ Sein Bruder Joseph ging stattdessen bei dem Maler Franz Bock in Basel in die Lehre und reiste von dort aus nach Italien.⁵ 1591 wurde er als Hofmaler an den Hof des Kaisers Rudolfs II. nach Prag berufen und damit in einem der wichtigsten Kunstzentren seiner Zeit aufgenommen.⁶ Hans von Aachen, Bartholomäus Spranger und Egidius Sadeler zählten dort zu seinen Kollegen, die sich gegenseitig inspirierten und miteinander kollaborierten.⁷ Joseph war aber nicht nur als Maler für seinen Dienstherrn tätig. Schon zwei Jahre nach seiner Ankunft in Prag wurde er nach Rom entsandt, um dort Zeichnungen antiker Werke zu fertigen und Kunst anzukaufen. Zudem arbeitete er als Berater und Architekt und reiste Zeit seines Lebens in ganz Mitteleuropa herum.⁸ Über Salome wissen wir am wenigsten. 1581 heiratete sie den Glasmaler Hans Jakob Plepp, der im gleichen Jahr wie ihr Vater 1596 verstarb.⁹ Ihr gemeinsames Kind Joseph Plepp ist ebenfalls Maler geworden. Die Kebes-Tafel

dieser Ausstellung stammt somit von einem Neffen des Joseph Heintz. Nach dem Tod ihres Ehemanns heiratete Salome noch zwei weitere Male. Wie noch wir heute waren Joseph und seine Familie auf Bilder angewiesen, um einander über grosse Distanzen getrennt in Erinnerung zu halten.¹⁰

Zweifellos am auffälligsten in diesem Gruppenporträt ist das Bild im Bild. Salomes Gesicht erscheint von der perspektivischen Verzerrung der Leinwand unbeeinflusst und von der rechten Seite beleuchtet, im Kontrast zum Lichteinfall auf den Gesichtern ihrer Brüder. Merkwürdig ist auch ihre Position in der unteren Bildhälfte, fast abgeschnitten. Joseph Heintz' wacher Blick und aktive Geste versetzen uns Betrachtende in die Rolle der Porträtierten. Ihr Abbild ist somit zugleich die Spiegelung einer Präsenz ausserhalb des Bildraums, was auch die Beleuchtung ihres Gesichts erklären könnte. Daniel dagegen betrachtet intensiv ihr Porträt, wie wir Betrachtenden auch. Reale und gemalte Präsenz sind hier nicht mehr unterscheidbar.

Damit setzt sich dieses Bildnis in einer sehr innovativen Art mit der Frage der Wahrheit gemalter Bilder auseinander. Dass Salomes Porträt ein Eigenleben unabhängig von der perspektivischen Verzerrung der Leinwand zu führen scheint, spricht gleich eine der konkretesten Täuschungen der Malkunst an: die Illusion von Dreidimensionalität. Indem er die Farbpalette auffällig im Mittelpunkt der Komposition platziert, betont Joseph Heintz zusätzlich die eigentliche Materie des Bildes als wolle er sagen: «Aus diesen Farbflecken habe ich ein lebendiges Bild geschaffen.» So lässt sich das Bild als ein gemalter Metakommentar über die Kraft der Malerei, Präsenz zu suggerieren, verstehen. Die Dissonanzen der perspektivischen Verzerrung, Beleuchtung und merkwürdige Platzierung treiben diese Spannung zwischen den Bildebenen auf die Spitze. Heintz demonstriert hier sein ganzes Können, nur um die Illusion wieder zu untergraben, er täuscht uns und weist zugleich auf seine Täuschung hin.

Gregor von Kerssenbrock-von Krosigk

- 1 Über Joseph muss die Altersangabe zu XXXII ergänzt werden: Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1971, 111, Kat. A27.
- 2 J. W. Salomonson, «A Self-Portrait by Michiel van Mierevelt: The History, Subject and Context of a Forgotten Painting» in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20 4 (1990), 240–286, 245, Fn. 9; Joseph Heintz d. Ä., *Selbstbildnis mit Geschwistern*, vermutlich 1596, Öl auf Leinwand, 65 × 105 cm, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 310. Jürgen Zimmers Meinung, es handele sich hier um eine spätere Kopie eines anderen Meisters lässt sich aufgrund technischer Analysen widersprechen: Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 111, Kat. A27.0.2. Der sich in Arbeit befindende Bestandskatalog des Hessischen Landesmuseums wird sicherlich neue Hinweise bieten: Heidrun Ludwig, *Malerei von ca. 1550 bis 1700 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog. Technologische Untersuchungen von Olivia Levental, Fotografien von Wolfgang Fuhrmannek*, Darmstadt, im Druck.
- 3 Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 111, Kat. A27.
- 4 Jürgen Zimmer, Art. «Heintz Family» (2003) in *Grove Art Online*, hg. v. Judith Rodenbeck u. a., DOI: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T037290> (Zugriff am 09. 05. 2021); Johanna Strübin Rindisbacher, «Zwischen Tradition und Innovation. Zur Baukultur im Stadtstaat Bern» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 337–344, 339.
- 5 Zimmer, «Heintz Family».
- 6 Lars O. Larsson, «Eine Einführung. Die Kunst am Hofe Rudolfs II. – eine rudolfische Kunst?» in *Prag um 1600* (Ausstellungskatalog, Essen und Wien), hg. v. Christian Beaufort und Jürgen Schultze, Freren 1988, 39–43.
- 7 Dorothy Limouze, «Aegidius Sadeler, Joseph Heintz the Elder, and Marten de Vos. A Puzzle in Drawn and Engraved Friendship Portraiture» in *Studia Rudolphina* 10 (2010), 151–155. Vielleicht fand Joseph Heintz hier auch die Inspiration für das Bildnis im Bild, das wir hier sehen: Günter Irmscher, ««Wer ist wer und warum» Aegidius Sadeler. Der «Paulus van Vianen» Tondo und eine Abschreibung» in *Studia Rudolphina* 10 (2010), 112–121; *Das Kunstwerk des Monats/LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Westfälisches Landesmuseum* März 2001, URN: urn:nbn:de:hbz:6:2–942464 (Zugriff am 04. 05. 2021).
- 8 Zimmer, «Heintz Family».
- 9 Prag um 1600, Kat. 128; Matthias Oberli, Art. «Plepp, Hans Jakob» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 26. 11. 2008, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048934/2008-11-26/> (Zugriff am 22. 07. 2021).
- 10 Joseph Heintz malte später ein Selbstbildnis mit seiner Frau und Kindern, vermutlich wegen seiner lang andauernden Reisen: Joseph Heintz d. Ä., *Selbstbildnis mit Frau und Kindern*, um 1608, Öl auf Kupfer, 23 × 35 cm, Pommersfelden: Sammlung Schönborn-Wiesentheid, Inv. Nr. 233. Dazu: Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 112, Kat. A28; Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bochum 2002, 95, 96.

Liste der ausgestellten Werke

Andrea Andreani (1530–1623)
nach Jacopo Ligozzi (1547–1626)
Die Tugend, bedrängt von Liebe, Irrtum, Unwissenheit und Wahn, 1585
 Chiaroscuro-Holzschnitt von vier Platten, 47,9×33,3 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern,
 Legat Johann Rudolf Koch, Inv.Nr. E 1296

Jacob de Backer (1555–1585)
Lot und seine Töchter, um 1580
 Öl auf Holz, 75×106 cm
 Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. G 0511

Hans Jakob Dünz (1575–1649)
Scheibenriss für die Gesellschaft zu Kaufleuten in Bern, 1630
 Feder in Schwarz, grau laviert
 auf Papier, 31,0×20,4 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv. Nr. A 0921

Johannes Dünz (1645–1736)
Die vier Jahreszeiten: Frühling, o.J.
 Öl auf Leinwand, 58×78,5 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv. Nr. G 0152

Die vier Jahreszeiten: Winter, o.J.
 Öl auf Leinwand, 58×78 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv. Nr. G 0153

Albrecht Dürer (1471–1528)
Der Traum des Doktors (Die Versuchung des Müssiggängers), nach 1497
 Kupferstich, 18,9×12,0 cm
 Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. E 3969

Jacob Matham (1571–1631)
nach Hendrik Goltzius (1558–1617)
Tabula Cebetis, 1592
 Kupferstich, ca. 66,5×124,8 cm (Faksimile)
 Albertina Museum, Wien, Inv. Nr. HBGM III
 Bacon – West, Umschlag

Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609)
Die Erscheinung der Wahrheit, 1590/1596
 Öl auf Eichenholz, 42×68,5 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv. Nr. G 0242

Selbstbildnis mit Bruder und Schwester, 1596
 Öl auf Leinwand, 66×107 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv. Nr. G 0243

Hans Herman (nachweisbar ab 1516)
nach Hans Holbein d. J. (1498–1543)
La table de Cébès (Titel herausgeschnitten)
 Holzschnitt, 27,6×19,1 cm
 Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. S 1010

Wenzel Hollar (1607–1677)
 Aus den Serien *Theatrum mulierum* und *Aula Veneris*:
DIII.: Mulier Basiliensis, 1644
 Radierung, 9,4×6,0 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern,
 Legat Johann Rudolf Koch, Inv. Nr. E 5933

DIV.: Mulier Basiliensis, 1644
 Radierung, 9,5×5,9 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern,
 Legat Johann Rudolf Koch, Inv. Nr. E 5934

DV.: Virgo Basiliensis, 1644
 Radierung, 9,4×6,0 cm
 Kunstmuseum Bern, Staat Bern,
 Legat Johann Rudolf Koch, Inv. Nr. E 5935

DII.: Mulier Bernensis, 1644
Radierung, 9,4×5,9 cm
Kunstmuseum Bern, Staat Bern,
Legat Johann Rudolf Koch, Inv.Nr.E 5931

Quintus Horatius Flaccus (Horaz)

Otto van Venius (Veen)

Marin Le Roy de Gomberville

Peter Clouet

Le théâtre moral de la vie humaine

Brüssel: Foppens, 1678

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.B(2) 0/238

Johann Rudolf Huber d. Ä. (1668–1748)

Allegorie: Totenkopf mit Maske, 1686

Rötel, 15×12 cm

Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft,
Bern, Inv.Nr.A 6347

Albrecht Kauw (1616–1681)

Stillleben mit Käse und Zöpfe, 1656

Öl auf Leinwand, 110,4×139,2 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.G 1869

Allegorie der Wissenschaft, 1670

Öl auf Leinwand, 51×84 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.G 1889

Stillleben mit Salm, 1677

Öl auf Leinwand, 144,5×101,2 cm

Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde,
Inv.Nr.G 1632

Stillleben mit Hahn und Henne, 1678

Öl auf Leinwand, 146,5×101,3 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.G 1633

Stillleben mit Fischen und sitzendem Mädchen,
um 1660/1665

Öl auf Leinwand (doubliert), 116×175 cm

Kunstmuseum Bern, Burgergemeinde Bern,
Kocherfond und Margaretha und Hans Zaugg-Fond,
Inv.Nr.G 06.003

Albrecht Kauw (zugeschrieben) (1616–1681)

Bauernhochzeit, um 1670

Öl auf Leinwand, 67×364 cm

Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft,
Bern, Geschenk der Familie Manuel, Bern,
Inv.Nr.G 0657

Niklaus Manuel (Deutsch) (1484–1530)

Altar des heiligen Antonius: Die Versuchung

des hl. Antonius (Aussenseite oben), 1518–1520

Mischtechnik auf Fichtenholz, 101×126 cm;

Malfläche 99×124 cm

Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung,
Ankauf mit Beiträgen von Kanton Bern, Bürger-
gemeinde Bern, Gemeinde Bern und Verein der
Freunde KMB, Inv.Nr.G 1459

Conrad Meyer (1618–1689)

Tischzucht, 1645

Neujahrsblatt auf das Jahr 1645,

herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich
[damals Bürgerbibliothek]

Kupferstich, 14,5×24,2 cm

Kunstmuseum Bern, Staat Bern,

Legat Johann Rudolf Koch, Inv.Nr.S 1551

*Blätter aus Sechs und Zwanzig nichtige
Kinderspiel, 1657:*

Titelblatt

Kupferstich, 15,8×12,0 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Theodor Engelmann,
Inv.Nr.S 1553

1. Mummerei 2. Luftblasen

Blatt aus ›26 Kinderspiele‹

Kupferstich, 14,4×8,2 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Theodor Engelmann,
Inv.Nr.S 1560

Rudolf Meyer (1605–1638)

Blätter aus *Die Christlichen Tugenden/ oder/
Wahre Känzeichen der Kinderen Gottes, 1676:*

Temperantia/Patientia

Kupferstich, 8,4×11,0 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Theodor Engelmann,
Inv.Nr.S 1628

Sapientia/Sciencia

Kupferstich, 8,1×11,0 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Theodor Engelmann,
Inv.Nr.S 1631

Charitas/Prudentia

Kupferstich, 8,2×10,9 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Theodor Engelmann,
Inv.Nr.S 1629

Joseph Plepp (1595–1642)

Porträt einer vornehmen Berner Dame, 1620

Öl auf Leinwand, 63×51 cm

Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv.Nr.G 0144

Salat, Kirschen, Käse und Weinglas, 1632

Öl auf Holz, 37×52 cm

Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung,
Inv.Nr.G 1648

Melone, Quitten und Trauben, 1632

Öl auf Holz, 37×53 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.G 1769

Die Berner Kebes-Tafel, um 1633

Öl auf Leinwand, 161,4×308,2 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.G 0276

Joseph Plepp (zugeschrieben) (1595–1642)

Stilleben mit Kirschen und Himbeeren, o.J.

Öl auf Eichenholz, 32,5×55,8 cm

Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung,
Inv.Nr.G 1766

Wilhelm Stettler (1643–1708)

Die Weisheit zeigt dem Genie den Weg zum Ruhm, 1675

Tusche laviert, 14,5×18,2 cm

Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv.Nr.A 1194

Wilhelm Stettler (1643–1708)

Conrad Meyer (1618–1689)

Bern die Haupt Statt in Nüchtland, nach 1682

Radierung, 28,9×71,6 cm

Kunstmuseum Bern, Inv.Nr.S 4716

Unbekannt (möglicherweise Umkreis
Hans Rottenhammer, 1564 od. 1565–1625)
Das Jüngste Gericht, 1609
Ölhaltige Farbe auf Holz, 21,5×17,7 cm
Kunstmuseum Bern, Schenkung Conrad
Stockar-Keller, Inv.Nr. G 10.001

Unbekannt
nach **Jacopo Ligozzi** (1547–1626)
Allegorie auf die Vergänglichkeit, anfangs
17. Jahrhundert
Öl auf Kupfer, 28×22,6 cm
Kunstmuseum Bern, Geschenk Marcelle Geiger-Vifian,
Bern, Inv.Nr. G 90.005

Joseph Werner d. J. (1637–1710)
Selbstbildnis mit Palette, 1654
Öl auf Leinwand, 96,3×76,9 cm
Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft,
Bern, Inv.Nr. G 0538

Allegorie auf die Gerechtigkeit, 1662
Öl auf Leinwand, 166×225 cm
Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv.Nr. G 0539

Allegorie auf den Handel, 1668
Gouache auf Pergament auf Kupferplatte,
14,3×10,5 cm
Kunstmuseum Bern, Inv.Nr. A 1983.214

Der Triumph der Tugend über den Neid, 1668
Öl auf Leinwand, 51,5×45,5 cm
Kunstmuseum Bern, Inv.Nr. G 1438

Das Urteil des Paris, 1670
Gouache auf Pergament über Kupfer, 13,7×16,3 cm
Kunstmuseum Bern, Schenkung von Bruno Kaiser,
Bern 1922, Inv.Nr. A 1983.215

Justiz und Weisheit, 1682
Öl auf Tannenholz, 175×108,4 cm
Kunstmuseum Bern, Staat Bern, Inv.Nr. G 0862

Allegorie auf die Heilkunst, um 1690
Öl auf Eichenholz, 180×293 cm
Kunstmuseum Bern, Inv.Nr. G 0542

Abbildungsnachweis

S. 12, Abb. 1; S. 14, Abb. 4, 5; S. 15, Abb. 8, S. 18, Abb. 11; S. 49, Abb. 1, 2; S. 55, Abb. 5; S. 56, Abb. 6; S. 57, Abb. 7; Kat. 1–20; S. 72, Abb. 1a; S. 74, Abb. 1b; S. 151, Abb. 12b; S. 77, Abb. 1c, 13b Kunstmuseum Bern

S. 13, Abb. 2, S. 14, Abb. 7, S. 16, Abb. 9; S. 104, Abb. 1; S. 184, Abb. 12 Amsterdam, Rijksmuseum

S. 12, Abb. 3 ©Foto Christian Schryve/Musée Antoine Vivenel, Compiègne

S. 13, Abb. 4 Foto Antoine de Parseval

S. 21, Abb. 12 Abb. nach Sandro Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, hg. v. Georges Herzog u. a., Band II, Bern 1995, Abb. 8

S. 25, Abb. 1; S. 183, Abb. 11 ©The Trustees of the British Museum

S. 26, Abb. 2 Paris, Bibliothèque nationale de France

S. 28, Abb. 3; S. 29, Abb. 5, S. 30, Abb. 6; S. 31, Abb. 7; S. 35, Abb. 9; S. 36, Abb. 10; S. 38, Abb. 11; S. 39, Abb. 12 London, British Library/akg images

S. 28, Abb. 4; S. 52, Abb. 4 Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

S. 33, Abb. 8 Courtesy National Gallery of Art, Washington

S. 40, Abb. 13 Abb. nach R. Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darin Tugend und untugend abgemalet ist». Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, Abb. 1

S. 50, Abb. 3 Bernisches Historisches Museum

S. 58, Abb. 8 Abb. nach Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681)*, Bern 1999, Abb. 117

S. 59, Abb. 9; S. 60, Abb. 10; S. 61, Abb. 11, 12; S. 64, Abb. 14 Staatsarchiv des Kantons Bern, Foto Urte Krass

S. 63, Abb. 13; S. 202, Abb. 17c Bernisches Historisches Museum, Foto Stefan Rebsamen

S. 64, Abb. 15; S. 172, Abb. 4 Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung

S. 65, Abb. 16 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

S. 80, Abb. 2a; S. 200, Abb. 17a; S. 201, Abb. 17b; S. 203, Abb. 17d Foto Adriana Basso Schaub

S. 92, Abb. 5a Zentralbibliothek Zürich

S. 107, Abb. 2 Universitätsbibliothek Heidelberg

S. 108, Abb. 3; S. 195, Abb. 16a Victoria and Albert Museum, London

S. 108, Abb. 4 RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis

S. 109, Abb. 5; S. 117, Abb. 9; S. 41, Abb. 14 Metropolitan Museum, New York

S. 111, Abb. 6; S. 112, Abb. 7 Emblem Collection of the University of Illinois

S. 114/115, Abb. 8; S. 127, Abb. 7a ETH-Bibliothek Zürich

S. 118, Abb. 10; S. 176, Abb. 6; S. 177, Abb. 7 Universitätsbibliothek Bern

S. 138, Abb. 9a Wien, KHM Museumsverband

S. 151, Abb. 12a Abb. nach Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, Turnhout 2008, 290, Abb. 79

S. 154, Abb. 13a Abb. nach Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, Antwerpen 2007

S. 167, Abb. 1; S. 175, Abb. 5; S. 179, Abb. 8; S. 180, Abb. 9;
S. 181, Abb. 10 ©Burgerbibliothek Bern

S. 169, Abb. 2 ©Kupferstichkabinett, Staatliche
Museen zu Berlin. Foto Volker-H. Schneider

S. 170, Abb. 3 ©Hamburger Kunsthalle/bpk. Foto
Christoph Irrgang

S. 190, Abb. 15a Universitätsbibliothek Basel

S. 208, Abb. 18a Los Angeles, Getty Research Institute

Was braucht es für ein gelingendes Leben?

Diese Frage ist der Ausgangspunkt für die sogenannte Kebes-Tafel des Berner Künstlers Joseph Plepp aus dem Jahr 1633. Basierend auf einem antiken Text stellt sie den Weg des Menschen durchs Leben dar: Er begegnet den Verlockungen materieller Güter, Begierden und Einbildungen und ist der Macht des unsteten Schicksals ausgesetzt, gerät in Gewissenskonflikte und braucht Werte und Tugenden, um nicht auf die schiefe Bahn zu geraten. Die Ausstellung greift diese Narration auf und führt in die Entstehungszeit der Berner Kebes-Tafel um auszuloten, in welcher Weise diese Thematik über das monumentale Gemälde hinaus in den Bilderwelten des Barock greifbar wird. Es zeigt sich, dass die Kunst in immer neuen Varianten und Nuancen das verhandelte, was den Menschen wichtig war: sowohl Status und Wohlstand als auch Normen und Werte für das Zusammenleben. Der Band versammelt neben zwanzig Katalognummern und einer Einführung zur Berner Kebes-Tafel vier Essays, die die Themenfelder der frühen Kebes-Rezeption, der Metapher des Lebensweges, der Rolle der Fortuna und der Selbstinszenierung zweier Berner Künstler im 17. Jahrhundert vertiefen. Ausstellung und Katalog wurden in Zusammenarbeit mit Studierenden der Universität Bern realisiert.

ISBN 978-3-03917-043-2

